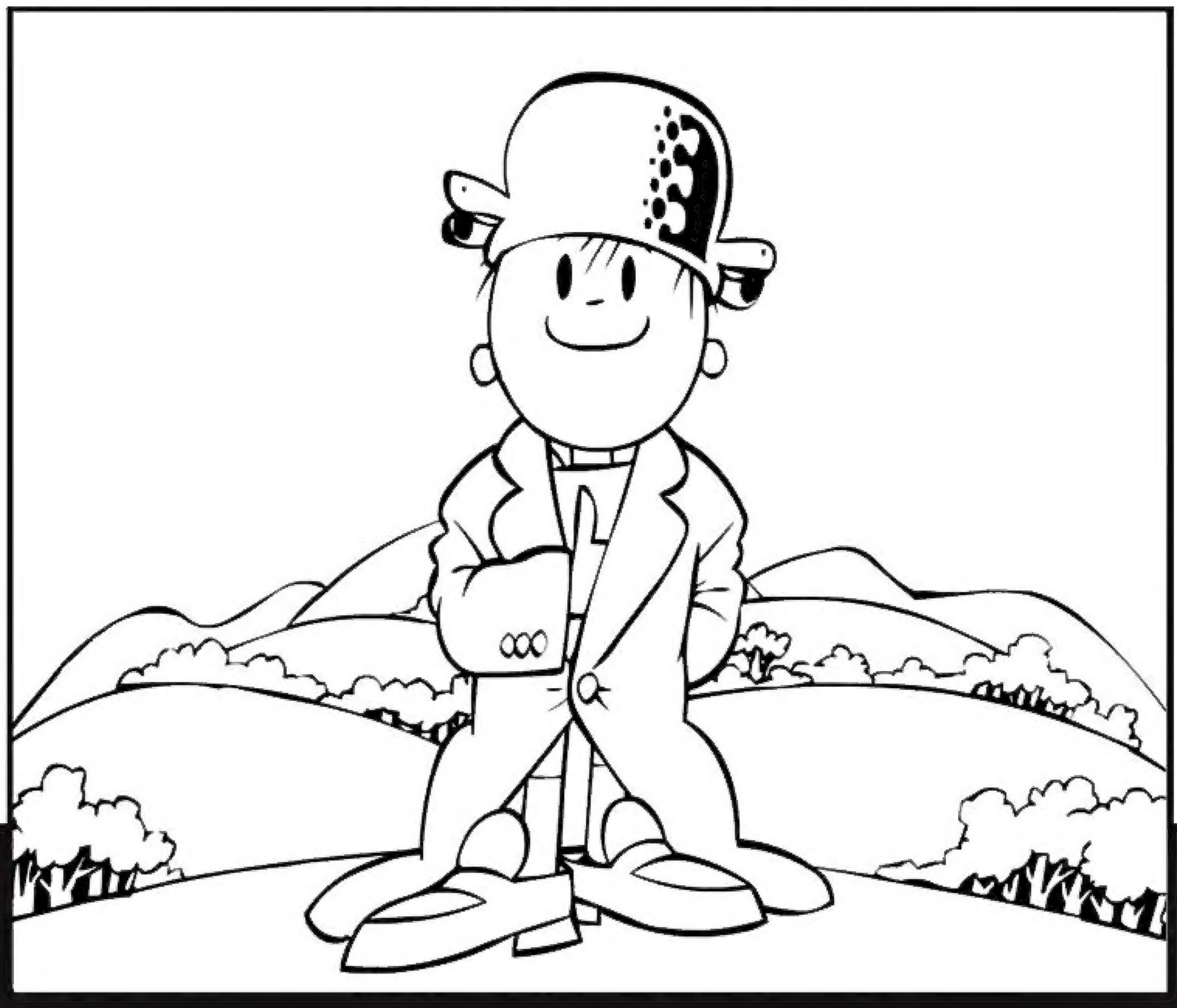
QRG

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA



no. 18 - vol. 5 - junio 2005

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (537) 832 75 81-3 - fax: (537) 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu
revista@mogno.com

Directora general
Irma Armas Fonseca

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Fermín Romero Alfau

Diseño
Tony Gómez

Ilustración de cubierta
O menino Maluquinho de
Ziraldo Alves Pinto

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año. El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

©2004 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.

© Las ilustraciones que aparecen en este número son propiedad de sus autores.

Fotomecánica e impresión: Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

ISSN: 1683-254X

Pablo de la Torriente
Editorial

Índice

AUTORES

Andrés Ferreiro, Fernando García, Hernán Ostuni, Luis Rosales, Rodríguez Van Rousselt
H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (3)
Hora Cero en la Frontera **61**

Carlos Alberto Villegas Uribe
Calarcá. El cacique colombiano de la fisonomía caricatográfica **95**

INTERCAMBIOS

Lien Ribeiro Borges
Un diálogo posible entre literatura, historieta y cine en «O menino Maluquinho» **82**

PANORÁMICA

Laura Vazquez
La historieta argentina.
Un lenguaje de masas llamado a silencio **105**

AUTORES

H.G. Oesterheld: maestro de los sueños
3

Hora Cero en la Frontera

Andrés Ferreiro, Fernando García, Hernán Ostuni, Luis Rosales, Rodríguez Van Rousselt
Investigadores, Bañadera del Cómic, Buenos Aires, Argentina

Resumen
Culmina la aventura editorial de HGO con la aparición de los números extraordinarios y nuevos personajes, entre los que sobresale Sherlock Time, con dibujos de Breccia. A principios de 1960, aproximadamente, comienza la baja en la calidad de los contenidos, con la ida de los principales dibujantes.

Abstract
The editorial adventure of HGO culminates, with the appearance of the extraordinary issues and new characters, among those Sherlock Time, with drawings of Breccia, stands out. At the beginning of 1960, approximately, the drop begins in the quality of the contents, with the going away of the main artists.

¡Extra!, ¡Extra!

En la época en que irrumpe la Editorial Frontera en el negocio de las historietas, las revistas, en su gran mayoría, son de series continuadas, semana a semana. Periódicamente –hacia fin de año, en forma semestral, trimestral– la revista tiene su número especial –llámese *libro de oro*, *suplemento*, *anuario*, *álbum*– donde los mismos personajes que dejan en suspenso al lector en los números semanales, se presentan en episodios realizados ex profeso, por lo general más breves y que culminan en la misma edición, de mayor cantidad de páginas que la habitual. La aparición de estas ediciones extraordinarias son muy esperadas, y luego que Frontera –con la salvedad del *Suplemento Semanal de Hora Cero*– impone su fórmula de *completas* para la edición común, todas las semanales terminan apareciendo así, a lo largo de la década del sesenta.

La buena marcha de las revistas ya establecidas decide a Frontera a editar sus números especiales, pero a diferencia de lo hecho hasta el momento, la aparición termina siendo mensual e iguala la frecuencia de los números corrientes.

Hora Cero Extra! y *Frontera Extra* son los títulos elegidos para lanzar estas nuevas publicaciones: la primera en abril de 1958, la segunda en julio del mismo año, con aparición bimestral al comienzo. Al igual que sus hermanas menores tienen 68 páginas en blanco y

negro, pero su formato es vertical y del doble de aquellas: 26 × 19,50 cm. Las tapas son en colores y única ilustración.

Hora Cero Extra! es sin duda más exitosa, Desde el no. 7 –marzo 1959– se transforma en mensual y un año después –no. 20, 7/4/60– en quincenal. En agosto de 1962 (no. 68) retorna a la frecuencia anterior. El último número aparecido es el 77, de mayo 1963.

Las tapas son dibujadas por Hugo Pratt, Roume, L. Sesarego, D. Haupt, C. E. Vogt, Cirilo Muñoz, Schiaffino, Regalado, Del Bó, José Muñoz, Lucho Olivera.

Frontera Extra, también bimestral al comienzo, pasa a la frecuencia mensual en su número 6, abril 1959. Su último número fue el 41, en abril 1962. Aquí las tapas son de Pratt, Moliterni, Roume, Vogt, Arancio.

Hora Cero Extra!

El contenido del primer número de *Hora Cero Extra!* es el siguiente: dos episodios de «Ernie Pike», uno dibujado por Pratt, el otro por Solano López, quien también tiene a su cargo «Spitfire» y «El Eternauta», en el único episodio paralelo a la historia principal. Se completa el sumario con cinco unitarias, todas de HGO, con dibujos de Bertolini, Cristóbal, Haupt, Estévez y Pratt. De estas entregas la única original para la revista es «Spitfire».

Con el correr de los números van apareciendo nuevos personajes creados para esta revista: «Sherlock Time» (Breccia), «Doctor Morgue» (Breccia), «Doc Carson» (Vogt), «Bolo Peck» (Schiaffino), «Pat Dune» (Durañona), «Mortimer» (Rubén Sosa), «Sea Ud. detective» (J.Mora y HGO-Durañona), «Stan y Albert» (Yabar), «Paul Neutrón» (Schiaffino), «*Nikky* Andrada» (Di Benedetto).

Otras series ya conocidas en las revistas predecesoras y que tienen pre-

sencia aquí son: «Randall», «Patria vieja», «Rolo», «Nahuel Barros», «Cayena», «Amapola negra», «Buster Pike» y «Cuentos de la ciudad grande».

«El gaucho Fatiga»

En el segundo número (6/58) se presenta esta creación de A. Horianski (Crike), en guión y dibujo, con cómicas situaciones en un poblado rural en el que se altera la habitual tranquilidad toda vez que se anuncia el retorno de un gaucho matrero: el Fatiga. Mencho y Cleto, dos vagos, suelen aprovecharse del miedo de los pobladores y le dan trabajo al comisario Rudecindo Corrales, representante de la *autoridá*.

Salvo el episodio de presentación el resto se da a conocer en *Frontera* y *Frontera Extra*, con un total de 15 episodios con 108 páginas.

«Pedro Pereyra, taxista»

Las calles de un Buenos Aires de hace más de cuarenta años, justamente de 1960, son las que este veterano taxista y su vetusto automóvil recorren diariamente. Pedro Pereyra ha bautizado a su medio de vida como «Malacara», taxímetro al que, a pesar de que a veces lo deje mal parado por los años de trajín, él sabe brindarle un trato de amigo fraternal. Una madrugada el director de *Hora Cero* lo cruza en su camino buscando transporte para un largo viaje hasta Don Torcuato. A pedido del pasajero, Pedro le relata una experiencia en su profesión, que se inicia cuando una chica rubia, desesperadamente, toma su taxi llevando consigo un paquete. Ante el extraño proceder, cuadras adelante el taximetrero comprueba que la joven está muerta y que el pequeño paquete es nada menos que una bomba. Baja entonces del vehículo, ya en estado de pánico, deja el artefacto en el paredón de un cuartel del ejército, algo que lo llena de espanto y que lo induce a escapar en medio de una lluvia de balas.

El explosivo estalla sin causar víctimas mientras que él es detenido por la policía. Para su tranquilidad se le informa que sus movimientos han sido observados desde que la rubia subió al coche y que se trataba de una terrorista, herida en un tiroteo reciente. Considerando que los relatos del taximetrero pueden resultar de interés para los lectores de *Hora Cero*, el argumentista va a invitarlo a que se los proporcione. Se inicia así una serie de historias donde Pedro Pereyra –rostro de Pablo Pereyra, el notable ilustrador de tapas en la *Colección Robin Hood*– será protagonista en los casos que proveerán sus ocasionales clientes.

A partir del no. 25 (23/6/60) de *Hora Cero Extra!* se publica esta historieta guionada por Jorge Mora, con dibujos de Leopoldo Durañona, muy influenciado en su estilo por el de Alberto Breccia. Los seis episodios con 41 páginas concluyen en el no. 31 (13/10/60).

Bielich, Romanos, Jorge Bayón, Tomé y Osvaldo Zmener son las firmas de los humoristas encargados –en distintas etapas de la revista– de hacer un intervalo entre las páginas de historietas.

Frontera Extra

Sumario del primer número: «Sargento Kirk» (Pratt), «Del cuaderno rojo de Ernie Pike» (Solano López), «Lucky Luke» (Morris guión y dibujo), «Tipp Kenya» (Roume), «Leonero Brent» (Jorwe Mora-Moliterni), «Ticonderoga» (Pratt) y tres unitarias ce HGO (Schiaffino, Roume y Moliterni). Ninguna de estas series es original de la revista.

Más adelante sí se incorporan personajes que HGO crea para estos *Extras*: «Tom de la pradera» (García Seijas), «Lucky Yank» (Vogt), «Cuentos de la ciudad grande» (Lobo), «Rayo verde» (Di Benedetto), «Santos Bravo» (J.Mora y HGO-Arancio).

De las revistas hermanas llegan «El gaucho Fatiga», «Lord Crack», «Joe

Zonda», «Patria vieja», «Ernie Pike» y «Doc Carson».

«Ernie Paik»

En el no. 5 (3/59) comienza esta parodia de «Ernie Pike», realizada en guiones y dibujos por A. Horianski (Crike). Habiéndosele agotado las fuentes de inspiración de las guerras pasadas, el corresponsal necesita imperiosa y urgentemente una nueva guerra, para poder seguir escribiendo para *Frontera* y salvarla de terminar fundida. Se presenta en el Ministerio de Guerra y reclama al ministro que le declare la guerra a algún país. Avisado el presidente, acuerdan organizar una guerra de entrecasa y ya en el campo de operaciones el corresponsal vive las peripecias más disparatadas, que pronto teclea en su portátil.

También apareció en *Hora Cero* y *Frontera*, donde se publica el último episodio (no. 36: 3/60), de los siete que se publicaron, con un total de 33 páginas.

«Pichi»

Santos Carranza, hijo de don Ramón, consigue salvar a un cachorrito de ser muerto como perro cimarrón y logra llevarlo a vivir junto a su familia pese a la negativa inicial del padre. Lo bautizan como Pichi, que en lengua pampa significa *chico* y allí, en el rancho de los Carranza, conoce a los hombres y al mundo que lo rodea, sumando experiencias que a veces lo llevan a pasos de la muerte. Pichi se gana el cariño de todos, pero es Santos quien soporta los retos que provendrán a raíz de sus travesuras, algo que recibe con gusto a cambio de contarlo como su amigo, compañero en sus andanzas juveniles. El lector tiene la posibilidad de seguir en el texto los pensamientos del cachorro, lo que aporta un motivo más de interés y ternura al relato escrito por Jorge Mora que se publica desde el no. 6 (4/59) al 11 (9/59). Los dibujos, en brillante labor son de Carlos

un manguruyú, en otras tantas entregas de la historieta aparecida en los números 6 (4/59) al 9 (7/59), con 22 páginas dibujadas por Juan Arancio, sobre guión de Jorge Mora. El manguruyú es un enorme pez, que puede llegar a medir 1,70 m y pesar hasta 100 kg y es la obsesión de Julio Ponce que, literalmente hablando, embarca en la aventura a un Raúl Lamas inexperto en todo lo que sea pesca y remo. Los dos tiran los espineles en los riachos entrerrianos y se encuentran sucesivamente con un índigena protector de sus antepasados, una banda de falsificadores y un yaguareté. Estos obstáculos más la impericia de Lamas, dejan a Julio con la frustración de no poder pescar ese verdadero titán del río.

Roume, quien realiza 33 páginas para los seis episodios.

«El manguruyú»

Dos amigos empleados en la sucursal Rosario del Banco Nación protagonizan cuatro intentos fallidos de pescar

«Invasiones»

El 24 de junio de 1806 se lleva a cabo la primera invasión británica a nuestro territorio, histórico hecho en el Río de la Plata propuesto en esta serie en cinco episodios publicados entre los números 19 (5/60) y 23 (9/60). El relato ofrece sucesos que dieron fundamento a los orígenes de la resistencia de los pobladores, el posterior enfrentamiento con las fuerzas invasoras y el desenlace final con la rendición inglesa. El gaucho Santiago Cruz y sus dos jóvenes hijos, Pedro y Juan, este último caído en combate, ocupan en la historia roles destacados al simbolizar con sus figuras el espíritu de libertad de la raza criolla, la que dio forma y significado a los enfrentamientos al colonialismo europeo, a pocos años de lograr nuestra independencia del conquistador español. Jorge Mora es quien se ocupa de escribir los argumentos mientras que Juan Arancio da forma gráfica en 37 páginas a esta

historieta con orígenes nacionales en el amanecer de 1800.

«Ann y Dan»

Desde el no. 25 (11/60) y hasta el 35 (9/61) aparece esta historieta cuyo autor en guión y dibujos, Hugo Pratt, la comenzara en *Supertotem* no. 1 (8/59) a 5 (12/59), y publicara también en *Rayo Rojo* y *Billiken*. Cuenta las andanzas de dos jóvenes en Gombi, comando colonial de Nairobi, Kenia, East África; al asentamiento militar comandado por el comisario Randall, llegan, en un corto lapso Daniel Boris de Bogardia, hijo del rey Igor IV, joven príncipe en tren de participar de un safari y Ann con su padre, el Dr. Livingston. Allí se conocen, pero no es este episodio inicial el que se da a conocer en *Frontera Extra*, sino dos posteriores de 71 páginas donde los jóvenes se ven envueltos en distintas peripecias en el escenario selvático: uno en relación con la trata de esclavos y el otro en la búsqueda de un cementerio de elefantes. Además del comisario Randall, y los que lo secundan en el puesto militar, el capitán Mac Gregor y el teniente Tenton, de los nativos ascaris, que forman la tropa del asentamiento al mando del sargento Amasa, cada tanto llega el Vanidad Dorada, embarcación de Tipperary O'Hara, aventurero que participa activamente en los episodios, y trae al asentamiento correspondencia, novedades y visitantes que dan origen a los distintos episodios.

«La casa sombría»

En una calle de Punta Chica dos casas contiguas son perfectamente diferenciables: una con hermosos jardines y vivos colores en su frente, otra con arboleda y vegetación descuidada, paredes grises y vetustas. En consonancia con ello, sus habitantes: en la primera Inés, de catorce años, vive con sus pa-

dres y con un compañero de estudios que está pasando unos días y a quien todos llaman *Betún*. Alegría y bullicio. Juegos, música, baile. En la otra un tal señor Martínez, de sospechoso pasado, agrio, amargado. Silencio, misterio. Dos episodios se publican entre los números 35 (9/61) y 37 (12/61), con guión de Jorge Mora y dibujos de Jesús Balbi en 26 páginas.

Songa y Osvaldo Zmener se encargan de las páginas de humor.

Para los más pequeños

En noviembre de 1959, tratando quizás de reditar el éxito conseguido con *Gatito*, HGO lanza al mercado dos títulos que aparecían los martes, alternativamente, en una semana *Papito me Cuenta* y en la otra *Mamita me Cuenta*, revistas infantiles que contenían historietas, cuentos y juegos. Entre las historietas mencionemos a «Moñita», «Panchito y Mis-mis», «Panceta y Pegote» y «Picatortas», todas con dibujos de Alberto del Castillo; «El osito Oscar» y «La escuela del señor Quesete», ambas con gráfica de Nelly Oesterheld; «Bubito y Pan Duro», a cargo de Alberto Breccia, quien realiza también la ilustración de cuentos, al igual que Cses, que también da vida a «Caperucita». Vidal Dávila –el de «Ocalito y Tumbita»– realiza los dibujos de «Cambalache».

Las publicaciones tienen corta vida y constituyen un fracaso comercial, quizás el inicio de la caída de la Editorial Frontera.

Las inolvidables *Batallas Inolvidables*

En septiembre de 1960 ve la luz una nueva publicación de la Editorial Frontera: *Ernie Pike Colección Batallas Inolvidables*. Como reza la presentación de ese primer número –«Montecasino»– se trata de una verdadera inno-

vación dentro de la historieta, tanto por su contenido como por su formato y presentación.

«Siempre a la vanguardia en la aventura iniciamos el ciclo de las *Batallas Inolvidables*, que hará desfilar ante el lector, en una forma completamente original y con el vigor, el realismo y la humanidad tan apreciados en Ernie Pike, los momentos de la guerra».

La estructura del contenido combina la historieta, fotografías, grandes cartuchos de texto, notas documentales y los clásicos «Apuntes de Ernie Pike».

Lo más novedoso es la realización gráfica de los segmentos de historieta –mayoritarios– por parte de varios dibujantes en cada número: al no haber cortes formales –sólo en los últimos números se incluyeron historietas unitarias referidas al tema de turno– existe una continuidad entre los distintos trabajos, a veces separados por fotos o escritos. Pese a la diferencia de estilos se logra unidad en el conjunto.

Cada entrega está dedicada a una batalla, personaje o cuerpo militar de la segunda guerra mundial que se presenta en forma documentada y poniendo al servicio de tal documentación los trechos de ficción mayormente elaborados en forma historietística.

En el retiro de tapa de los primeros números se destaca el aporte hecho por los dibujantes –mencionándolos a manera de sumario del contenido– y por Francisco Romay y Pablo Pereyra, por el diagramado y dirección de aquellos.

A «Montecasino» le siguen «¡Rommel! El zorro del desierto», «Pearl Harbor», «Normandía», «El Bismack», «Tarawa», «Londres» –como excepción, totalmente cubierta por fotografías y relatos–, «Mar de Coral», «Tobruk!», «El Alamein», «Corea» –otra excepción: transcurre en la posguerra–, «Dieppe», «Midway», «Dunkerque», «Bastogne», «Comandos», «Batalla del Atlántico», «Batalla del

Río de la Plata», «Montgomery», «Afrika Korps», «Marines», «Anzio playa de invasión», «Comandos» (2ª parte), «Blitz Krieg», «Submarinos», «Guadalcanal» y «Golfo de Leyte». Este es el último número (el 27) de abril 1963. No llegó a publicarse, aunque estaba anunciado, «Los Cazas».

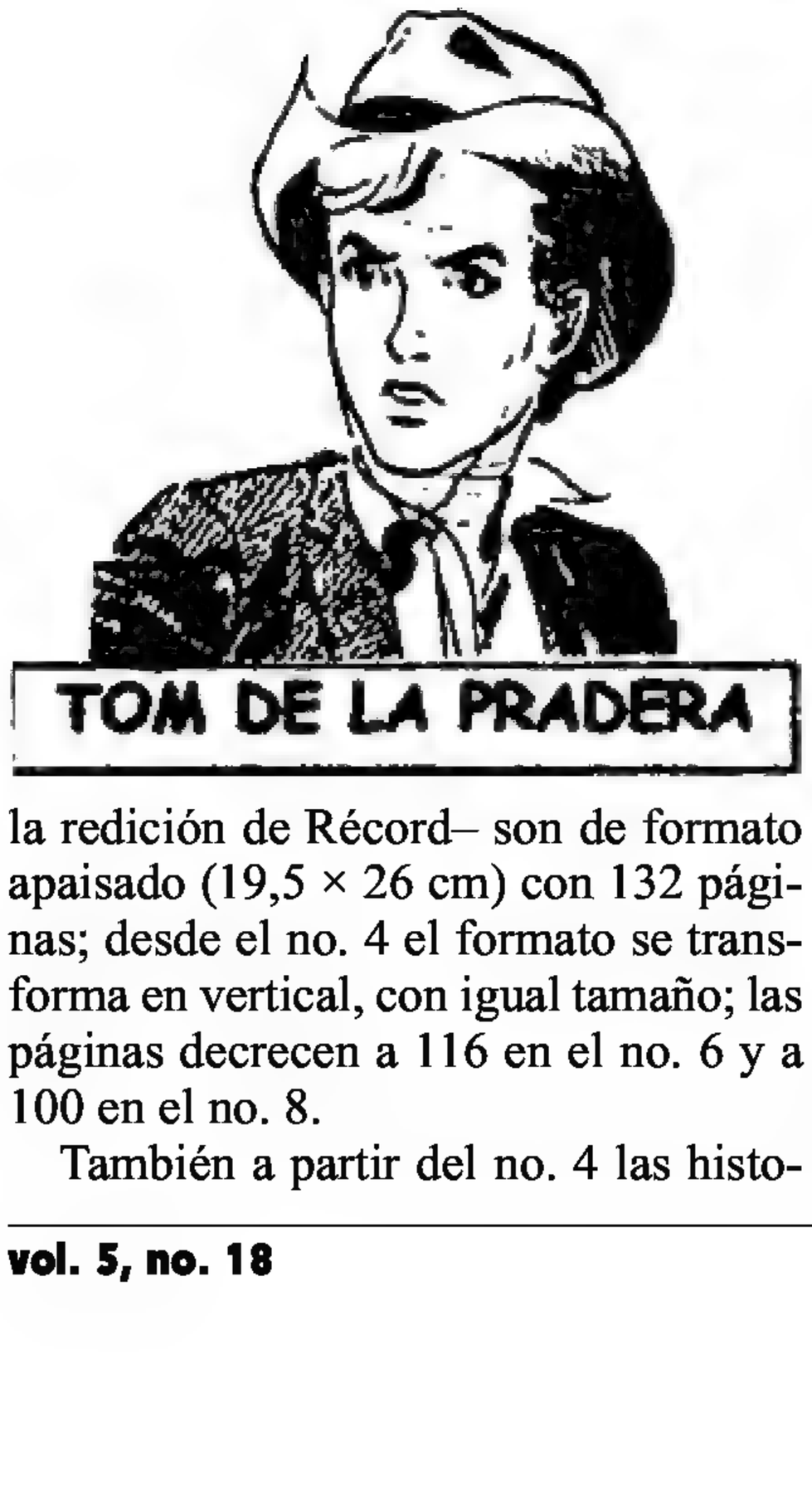
En junio de 1961 se pone a la venta un tomo rentapado agrupando los tres primeros títulos, bajo la subdenominación de *Selecciones de Ernie Pike*.

Muchos son los dibujantes que dieron vida gráfica a los guiones que HGO escribió para las secciones historietísticas; con la salvedad de que podamos omitir alguno –muchos trabajos no están firmados y en algunos casos no es reconocible la autoría– enumeramos los siguientes: Abel, Alan Davis, Arias, Balbi, Dalfiume, David, Del Bó, Di Benedetto, Durañona, Fahrer, García Seijas, Horvath, Lalia, Lázaro, Lobo, José Muñoz, J.M.Pereyra, Regalado, Robles, Rost, Santillán, Schiaffino, Solano López, Rubén Sosa, Spadari, Vogt, Yabar, Zalla, Zanotto y Zoppi.

Después de la nevada

La Editorial Emilio Ramírez, que adquiere los títulos de Editorial Frontera, decide en septiembre de 1961 la redición de la historieta «El Eternauta» de Héctor G.Oesterheld y Francisco Solano López, aparecida originariamente en *Suplemento Semanal de Hora Cero*; lo hace en tres números de una publicación mensual con igual nombre que la serie y que parece agotarse en ese objetivo. Sin embargo, en la tercera entrega se anuncia la continuación de la revista.

Esos tres primeros números –muy buscados por los coleccionistas, hasta



la redición de Récord– son de formato apaisado (19,5 × 26 cm) con 132 páginas; desde el no. 4 el formato se transforma en vertical, con igual tamaño; las páginas decrecen a 116 en el no. 6 y a 100 en el no. 8.

También a partir del no. 4 las historietas, todas de ciencia-ficción, son de origen estadounidense –*comic books*– e inglesas: «Garth», «Jet Ace Logan». Asimismo, se reditaron episodios de «Sherlock Time», de Oesterheld-Breccia; Oesterheld produce unitarias con dibujos de Sosa, Fahrer, Zalla, etc. y publica varios cuentos, entre ellos «El árbol de la buena muerte».

El Eternauta, como personaje, luego de presentar sendas crónicas de dos hecatombes en la historia del mundo –Hiroshima y Pompeya– se transforma en un relato novelado, ilustrado entre otros, por Schiaffino, Durañona, Sosa y Spadari. El *enganche* con la historieta finalizada en el no. 106 del *Suplemento Semanal de Hora Cero* se produce con el regreso de Juan Salvo, ayudado por el Mano a quien encontrara en el *continuum 4*, en el momento de la invasión de los Ellos a la Tierra. Esta continuación o segunda parte queda inconclusa, al desaparecer la revista en su no. 15 de febrero de 1963.

La realización de las tapas, en colores, corrieron por cuenta de Abel Guibe, J. Herliczka y otros.

Libro De Hierro

Desde enero de 1961 aparece este título, cronológicamente el último de Editorial Frontera, que extiende su salida hasta el no. 8, de noviembre del mismo año. De formato vertical, 19,5 × 26 cm, 100 páginas en blanco y negro. No hay producción original para esta revista, ya que se nutre de una selección de los mejores episodios de guerra publicados en *Hora Cero*. Solamente las tapas son trabajos realizados expresamente para esta colección: salvo la del no. 4 –¿Abel Guibe?– el resto pertenece a Hugo Pratt.

A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, R. Van Rousselt

PALABRA DE OESTERHELD

Mis 100 personajes y yo

En Siete Días *(no. 381, 23/9/74) se realiza el reportaje así titulado, del que extractamos el siguiente tramo.*

«¿Con quién trabajaba usted?¿Siempre con dibujantes italianos?»

«A mí me dibujaron prácticamente todos, sin excepción. Pero hubo un tiempo en el que me dediqué a publicar libros, en base a las tiras de "Kirk" y de "Bull Rockett". Los lancé como Editorial Frontera, con mi hermano, y llegamos a vender entre 12 y 15 mil ejemplares de cada título. Cuando me desvinculé de Editorial Abril empecé a sacar revistas propias: así nacieron *Frontera* y *Hora Cero*, dos publicaciones que hicieron época en el mundo de la historieta. Mi hermano, con el seudónimo de Jorge Mora, y yo éramos los únicos guionistas, y el lote de dibujantes fue excepcional, como jamás se ha reunido: estaban Pratt, Arturo del Castillo, Carlos Cruz, Ivo Pavone, Alberto Breccia, Jorge Moliterni, Carlos Roume, Solano López, Cirilo Muñoz, Emilio Zoppi, Carlos Vogt, Ernesto García y el chico Leopoldo Durañona. Llegamos a tirar 90 mil ejemplares y allí nació un lote impresionante de historias y personajes. En 1961 nos fundimos.»

«¿Esa es la época de "Ernie Pike", su otra consagratoria historieta?»

«No sólo "Pike" que fue, es cierto, uno de los más importantes. En esos años (1956-1961) nacieron también "Ticonderoga", donde se lucía Pratt con sus aguadas suaves; "Randall", que dibujaba Arturo del Castillo y que, traducida al inglés apareció en Inglaterra con el nombre de "Ringo". Y fíjese que en un reportaje, el *beatle* Starr reconoció que adoptó aquel apodo debido a su fanatismo por mi personaje y no por esa historia que inventaron sobre los anillos que usaba. De esa época, además, es "Sherlock Time", una historia de ciencia ficción que transcurre en una quinta de San Isidro y que dibujó Breccia; también allí nació "Patria vieja", que eran pantallazos de la historia argentina ilustrados por Roume. Finalmente, en ese período creé mi más grande historia: "El Eternauta".»

«¿Es cierto que Ernie Pike es usted mismo? El dibujo, en realidad, parece una caricatura suya.»

«Lo es, pero sólo el dibujo, claro. El personaje está inspirado en un corresponsal norteamericano llamado Ernie Pyle, seguramente el más grandioso de los periodistas que vivieron la segunda guerra mundial. Se caracterizó porque en lugar de cronicar las grandes batallas, narraba pequeñas historias secundarias, chiquitas, tremendamente humanas. A ese tipo siempre le rechaza-

ban los trabajos en *Time* y en *Life*. Su vida era una tragedia y finalmente lo mató un francotirador en Iwojima, en 1944. Pues bien, lo tomé como personaje y empecé a inventar historias que, supuestamente, él representaba. En cuanto al dibujo, fue una broma de Pratt: cuando creé el personaje, le adjunté una nota con el primer guión y le dije que lo hiciera simpático, noble, buenazo. Como chiste, terminé la nota así: "Bah, hacelo como yo". Y Pratt se lo tomó en serio e hizo una caricatura mía.»

«¿Cuál es la razón del éxito que tuvo?»

«Muy simple: fue la primera vez en el mundo que los americanos no eran los buenos y los alemanes los malos. Había héroes en ambas facciones, incluso los japoneses lo eran. El único villano de la historieta era la guerra.»

«Usted dijo recién que "El Eternauta" fue su más grande obra. ¿Por qué?»

«Porque creo, aunque peque de inmodesto, que fue lo mejor que se hizo en ciencia-ficción en la Argentina y porque es una historia que no envejeció; al contrario, es vigente. Yo había trabajado en aquella extraordinaria colección que se llamó *Más Allá*, y que editaba Abril. Desde entonces, me había quedado pensando en un cuento corto que empezaba con unos amigos jugando al truco mientras la ciudad se muere a su alrededor por la acción de una nevada mortífera. La idea era hacer una historia de final rápido, pero tuvo tal éxito que se convirtió en un folletín semanal que duró dos años. La dibujó Solano López, que se lució a lo largo de más de 350 páginas de 12 cuadros cada una, logrando una historieta popular de gran comunicación.»

«¿Usted fue premiado alguna vez por su obra?»

«Yo no, pero los dibujantes de mis guiones sí. Así es la vida, y no me quejo.»

a propósito de «ERNIE PIKE»

El otro Ernie, el primero

Por propias declaraciones de Oesterheld sabemos que su «Ernie Pike» es el resultado de un homenaje póstumo al periodista estadounidense Ernest Taylor Pyle, corresponsal durante el transcurso de la segunda guerra mundial.

Ernie, de sobrenombre, había nacido en la ciudad de Dana, Indiana, el 3 de agosto de 1900 y se inició como cronista en el diario de ese estado *La Porte Herald* en 1923, luego pasó a colaborar en diarios y revistas de Estados Unidos como el *Washington Daily News* y el *New York Evening Post*, entre otras importantes publicaciones donde se jerarquizó su firma en todo el territorio norteamericano.

Pyle, desde 1935, comienza su labor de enviado especial publicando sus crónicas en doscientos títulos de periódicos de su país para convertirse entre 1943 y 1945 en corresponsal de guerra, labor que le significó obtener el Premio Pulitzer por el nivel de sus trabajos en ese rubro de la profesión. Pueden mencionarse entre sus más destacados artículos a «Ernie Pyle in England» (1941), «Erels Your Ward» (1943), «The Story of G.I. Joe» (1944) y «Brave Men» (1945).

En una licencia suya en Estados Unidos fue que se le ofreció volcar en el cine una de sus historias, que había escrito para la revista *Life*, pergeñada en un hecho real en la campaña italiana y en la que se destaca el accionar de un grupo de infantes marchando desde Tunes hacia las puertas de Roma, al mando del capitán Walker, muerto en las cercanías de Monte Cassino es esa misma acción.

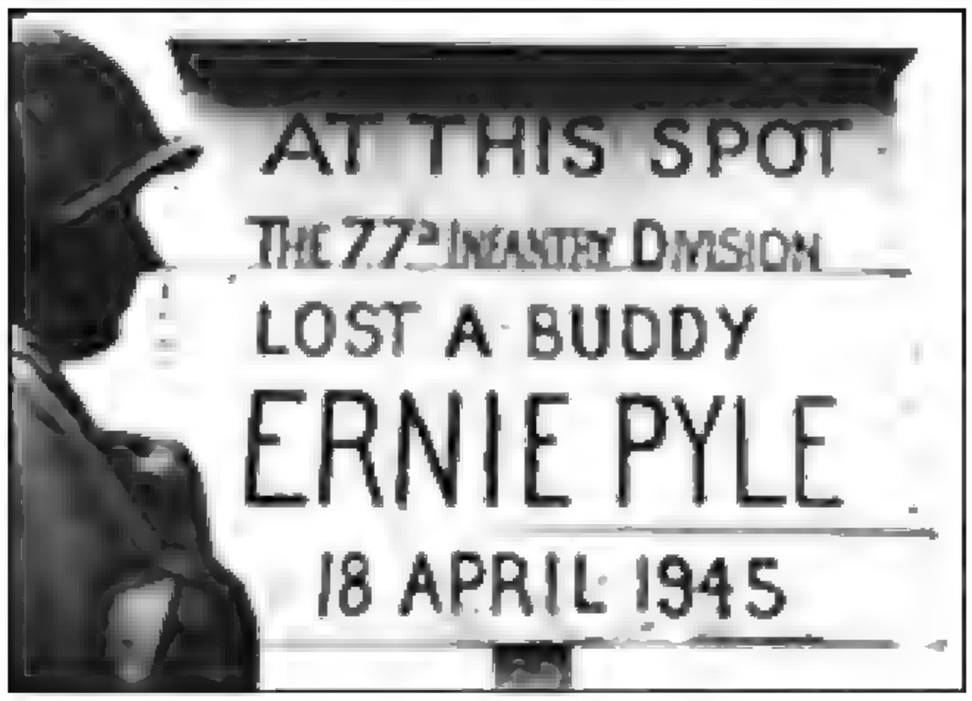
Pyle no duda en aceptar la oferta hecha por los productores de la United Artists en cuanto a su historia, a la vez que refuta la posibilidad de aparecer en el filme en una actuación destacada, prefiere encuadrar su participación en un papel de segundo plano, como observador testigo el hecho. Propone sí, y es aceptado, que su figura sea interpretada por un actor de prestigio como lo es el destacado Burgess Meredith, mientras que en el rol del capitán Walker, aparecerá Robert Mitchum.

La película de la United Artists es estrenada en Nueva York el 5 de octubre de 1945, con la dirección de William A. Wellman, sin la presencia de Ernest Pyle –fallecido ese mismo año– y bien recibida por la crítica especializada. El filme fue titulado «Story of G.I.», en castellano «También somos seres humanos».

La muerte de este muy famoso corresponsal de guerra de Estados Unidos se produce en 1945, viajaba en un jeep cuando es alcanzado por un disparo de un francotirador japonés en la zona de Le-Shina, Okinawa. Un trozo de madera ofrece en su tumba este conciso epitafio: «En este lugar, la 77ª. División de

Infantería ha sepultado al soldado Ernie Pyle, el 18 de abril de 1945».

Galardonado con el Pulitzer en 1944 –«por el mejor corresponsal de guerra»–, Ernest Ernie Taylor Pyle, a pesar de haber estado presente en muchos frentes de batalla, era conocido en la profesión como un verdadero hombre de la *no violencia*, distinción que supo volcar en cada una de sus historias a través de relatos donde hacía hincapié en el valor expuesto por la actitud personal del soldado y no tanto en la necesidad del hecho puramente relacionado con motivaciones que expresan a la guerra en general.



Sin duda H. G. Oesterheld había apuntado muy bien quién sería la figura que habría que tomar para dar vida a su famosa creación historietística «Ernie Pike».

Y ahora... Ernie II

Si se analiza la producción de las distintas entregas de la serie «Ernie Pike», nos encontramos con tres situaciones diferentes:

1. Relatos con el título de la serie, con la aparición gráfica del personaje, que puede estar el mismo en la presentación y/o cierre de los episodios o, incluso, con participación activa en el argumento.

2. Entregas enunciadas con el título de la serie, pero donde el personaje no aparece gráficamente.

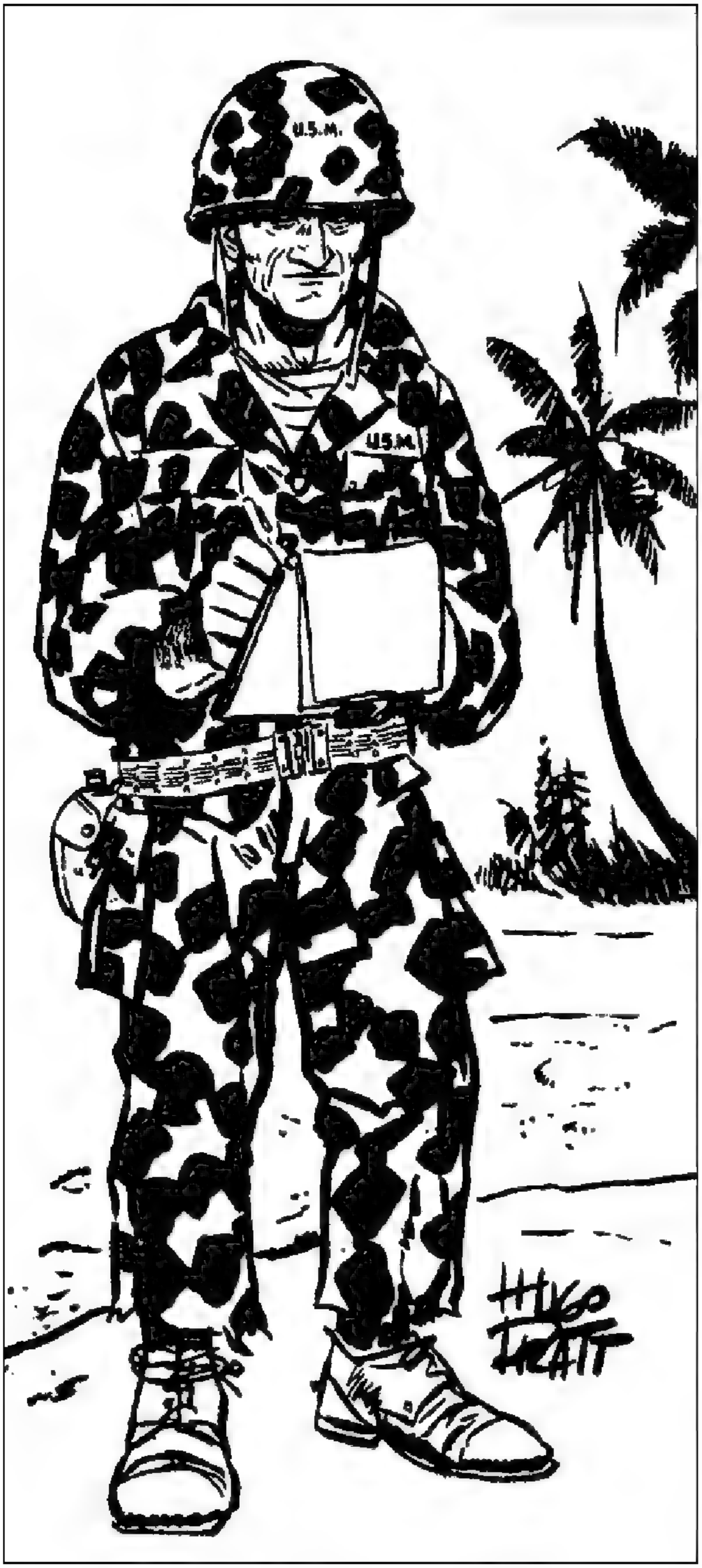
3. Episodios enunciados como historietas unitarias, sin el título de la serie, pero que la presencia del personaje en la trama del argumento determina sin duda alguna que es una entrega más de la misma.

Conexa con la serie principal, *Del Cuaderno Rojo de Ernie Pike* también responde al mismo esquema, en cuanto a los dos primeros puntos enunciados.

Hubo series que contaron con el *padrinazgo* del corresponsal de guerra: Lord Crack y Jeep Popski tuvieron en sus comienzos la presentación a cargo de Ernie Pike. El primero, incluso, fue originalmente un episodio del *Suplemento Semanal de Hora Cero*, hasta que la envergadura del personaje le dio la correspondiente autonomía.

En «Amapola negra», en cambio, la relación de Ernie con la tripulación del bombardero se produce justo cuando embarcan para una misión, queda así el reportaje convenido para el regreso, que nunca se concretó. Ni los protagonistas ni los lectores supieron, hasta dar vuelta la última página de la revista, que esa había sido la última misión del Black Poppy, siniestrado en la ladera de una montaña.

En la colección que lleva su nombre, subtitulada *Batallas Inolvidables*, el corresponsal aparece esporádicamente



en los bloques de ficción, y en los clásicos «Apuntes».

Post-Frontera, Ediciones Récord redita muchos episodios y produce uno nuevo, con dibujos de Solano López; posteriormente Juan Giménez trabaja para *Fierro* un guión ya realizado por Colonnese, y Colihue edita los «Diario de un soldado» y «Otros relatos». En mayo de 2002 el editor Javier Doeyo publica los cuatro episodios realizados por Alberto Breccia: «El otro Ernie Pike».

En *Fierro*, de Ediciones de La Urraca, desde su no. 1 (9/84), aparece «La batalla de las Malvinas». En su desarrollo interviene Ernie Pike –por primera vez con un guión que no es de HGO ni de Jorge Mora sino de Barreiro– primero dibujado por Macagno y luego por Pedrazzini.

En el no. 5 de *Feriado Nacional* (27/10/83), se presenta un póster titulado «¿Dónde está Oesterheld?» que se reproduce en tapa, realizado por Félix Saborido, integrando los personajes más característicos del guionista: en primer plano la figura de Ernie Pike.

HOMENAJES

H. G. Oesterheld

por Ray Collins *

Más tarde o más temprano, los mejores traen a la memoria esa presencia despojada de prejuicios que se llama *mitología*. Todo clan, tribu o sociedad diseña, a su gusto, el perfil de aquel que alcanzó una cima desde la cual ofrecerle la imagen de sus propios sueños. Porque en cualquier milenio, todos presumen que uno o unos pocos pueden darle forma a ciertas pasiones menores como el fútbol, la historieta y el automovilismo.

Maradona y Fangio son paradigmas en sus galaxias; Héctor Germán Oesterheld nos enseñó que la historieta era una herramienta noble para contar historias inauditas, desde la condición humana. Obviamente, es el mito de la historieta: lo hemos decidido sus lectores. Como Gardel, es reciclable, desde el 78 r.p.m.; el LP o el CD; el Viejo, con Sherlock Time o Mort Cinder. Las generaciones que oyen hablar de José Manuel Moreno o Alberto Ascari carecerán de documentación para saber quiénes fueron y qué difundieron en la moneda de la emoción. H.O. nos ha humillado con «El Eternauta». No hacen falta viejos repositorios para sustentar la fundación de la historieta argentina. Cuando el Viejo empezó a caminar junto al «Sargento Kirk», la pelota comenzó a ser rodada a partir de él.

Cuando teníamos en las manos *Hora Cero* y *Frontera*, no nos dábamos cuenta que se había cortado definitivamente el cordón natal con el cómic de aquellos días. A Wadel, Tulio Lovato, Mirco Repetto; el Viejo los había leído en *Patoruzito*. Hasta ahí, la historieta venía envasada de USA («Flash Gordon»; «Terry y los piratas»; «El príncipe Valiente»). Hasta ahí, la historieta carecía de globos (parlamentos) y se atrevía a zafar con epígrafes (textos al pie del cuadro). Los italianos habían abierto el juego con «Misterix», sólo era cuestión de poner en orden los naipes. Y nacieron Kirk y el indiecito, el 7mo. de Caballería y el Oeste mostrado como ya lo mostraría Fred Zinemmann en «High Noon» («A la hora señalada»). Para mejor, hacía una década que había aparecido el hoy burlón viejecito llamado Ray Bradbury. Oesterheld, que en Abril dirigía esa cosa impar que se llamó *Más Allá*, lo importó y se echó a triscar en H.P. Lovecraft, en August Derleth y en los que nadaban en la anticipación y en la ciencia-ficción. Ya estaba listo para dejar editoriales y tener la propia. Para 1957 ya estaba, también, para fundar la *F1* de la historieta mundial.

Eso hizo el Viejo, después de todo: fundar y ejercer acción docente. No hubo en el mundo de la historieta quien no re-

* Seudónimo de Eugenio Zapietro, guionista y escritor argentino.

cibiera su influencia. Además de fundar y enseñar, pavimentó el camino para plantar otros mojones como Robin Wodd, Carlos Albiac, Julio Álvarez Cao y tantos otros. Todavía no era mito cuando en 1973 apareció *Skorpio*, pero la canonización estaba solamente demorada. Ya mucho antes de «La guerra de los Antartes» H.G.O. estaba solo en el podio. Y este laberinto austral tenía su propia historieta. Que no se parecía a ninguna foránea, ni de recetas conocidas: nos enseñó a paladear el vicio de involucrarnos con el género. Todavía no era objeto de culto cuando miles de lectores tomaron por su cuenta convertir en estas playas desoladas la historieta en el 8º o 10º arte. Porque sí. Y a barajar los nombres de los dibujantes como iconos conocidos, para compararlos, elevarlos o negarlos: el viejo convirtió –no importa sí se enteró de ello– la historieta en una pasión argentina.

Y no exagero ni un tanto así.

Esa década del setenta que ya debía erigirle un homenaje se empeñó en escribir otra historia, que tuvo muchos lectores y menos protagonistas. Esa década fue un viento triste, que aún nos dura en árboles caídos, en techos volados y en sueños perdidos.

Ese viento se mezcló, sin tasa, con la fauna y la flora del país, un poco sin que la historieta se diera cuenta. Es el tiempo en que Wood planta «Nippur de Lagash», un guerrero que era el pretérito de Ernie Pike, el corresponsal de aquella segunda guerra mundial, todavía reciente, tan reciente que ha tenido recurrentes fascículos en Corea, Vietnam, Croacia, Afganistán. Ambos personajes, separados por incontables siglos, enseñaron al lector que la muerte no es un misterio, sino la continuación de la vida por otros caminos. En la acción, el hombre debe matar; en el descanso, mirar desapasionadamente la estupidez humana, a la luz de sus ambiciones. Pero los dos nos hacían reflexionar a una edad en que el descubrimiento era más sabroso que la birra.

Es el tiempo de otros guionistas que recogen el fulgor del Viejo. Y en el que se discute y se intenta la historieta que va del 74 al 90. Y el Viejo se da el lujo de esbozar «Nekrodamus» y «Loco Sexton» para Horacio Néstor Lalia y aquel artista irrepetible que se llamó Arturo del Castillo. Nekro era otra pequeña búsqueda en la madurez de Oesterheld, fanatismos aparte. Porque también nos hizo fanáticos de la historieta, más que de su estilo. No necesitaba convertirse en el mito hitorietístico del siglo XX para ser el que nos raptó de nuestras comodidades personales y nos arrojó al légamo turbulento de la aventura.

Miguel de Cervantes y Shakespeare nos exhiben el damero de las pasiones humanas, de la locura, de la ambición de ser; Oesterheld no puede leerse igual: una vez dentro, la puerta se cierra. Uno –lector– ya no es el mismo después de «El Eternauta» o «Patria vieja». Los personajes son tan carnales que los frisos se despegan: no se trata de ciencia-ficción o de gauchos revisionados, se trata de la vida misma.

Uno queda encapsulado a partir del Viejo, dentro de la historieta, a tal punto, que cada uno de sus lectores deviene en catedrático, publicista, crítico y encarnizado *sabihondo* del género. Como lo son, a la vez del fútbol, el cine y la literatura. Y del tango, cuando pasaron los treinta y la vida les ha dado un par de directos para que vayan teniendo. Como sucede con el tango, ya no importa que se escriban nuevos. Con Oesterheld sucede igual. Con su obra completa, claro.

Como Gardel, explicarlo sobra. Gar-

del tiene detractores, el Viejo no. No es un prócer para venerar: es una gigantesca presencia insomne que fue clavando carteles en la ruta: «Esto lo pavimentó y reinventó y creó Héctor Germán Oesterheld». Construir historietas después de él, no revistió ningún esforzado trabajo de Hércules. Curiosamente, el apasionado que pone todo en duda, en discusión y en entredicho, sea el tema que sea, respeta dos amores: la camiseta de su club y las historietas del Viejo.

¿Hacer su biografía? Existen muchas y estas líneas no han querido serlo. Sólo fui su lector en una adolescencia donde se sabía leer, vaya a saber uno por qué. De su mano conocí a un sabio de la vida que es Carlos Roume; a un ladero genial que fue el chileno del Castillo; a su último dibujante en lo clásico, que hoy brilla en Francia y es el rey del relato gótico, Horacio Lalia. De sus historias me aprendí a Solano López y a esa especie de Fellini *mezzo argentino, mezzo del mundo*, que aprendió de Oesterheld a tutearse con la gloria de la historieta: Hugo Pratt.

Cristo, ¿qué otra fuente bebió tal bestia para crear su «Corto Maltés»? ¿O su «Jesuita Joe», o sus cangaceiros? Cuando se tropezaron, el Viejo y el Gordo estaban afilando sus primeras uñas. La marea los puso a la par y el «Sargento Kirk» fue el balbuceo, nada menos. A partir de ese momento, los dos vivieron en historieta, sólo que Hugo era un sibarita y el otro un asceta preocupado. Cuando uno echó una mirada sobre «La balada del Mar Salado», supo que el Gordo era el heredero directo del Viejo. Le gustara o no. Uno cree que al morir, Pratt exhaló un suspiro de alivio. Finalmente, iba a agradecerle a su guionista, no la ocasión de haberle dibujado «Ticonderoga» o «Ernie Pike», sino que terminó siendo mejor escritor que dibujante o, lo que es lo mismo, el único discípulo notable de H. G. Oesterheld.

El mito se ha instalado, para siempre, en la historieta. No importa si se trata del manga o del cómic, del *fumetto* o los *tebeos*. Europa sabe de él. Es el Jorge Luis Borges de la literatura dibujada. Está a la vuelta de cualquier esquina donde se esté cocinando un fanzine o el primer intento de un grupo de *pendejos* que se quieren medir con algún dinosaurio supérstite, atrapar al público, convencerlo que la historieta aún existe. No es poco.

H. G. Oesterheld, del que uno leía «Santos Palma» (turismo de carretera) o «El indio Suárez» (boxeo) y que hoy ni se nombran, porque la producción es caudalosa, fue el primer escritor completo de aventuras gráficas de este globalizado planeta. No hubo tema que eludiera, lo que se convirtió en un referente para el género. En esta despistada región del sur inició la lista de los guionistas totales: Robin Wood lleva camino de ser otro mamut de ese peso, porque, ¿podrá un Frank Miller de hoy escribir tanto tema distinto y tan recordable?

La historieta argentina que él fundó fue una mezcla de todos los géneros: cine, literatura, teatro, crónica, periodismo, coplas de trovadores de Medioevo y el presagio de los mundos por venir. Eso exigió un guión profundo, entrañable en el drama y en el humor de la comedia; no nos olvidemos de esa creación docsavagesiana, «Bull Rockett». El Viejo obligó a los guionistas que llegaban a escribir bien.

Como un irascible maestro de la década del cuarenta, de aquellos que creían que un buen roscazo a tiempo te enseñaba a conocer tus límites frente a la perversidad que nos espera y cómo cuerpearle al fracaso, a golpe de soñar una aventura.

HOMENAJES

Fui uno de los muchos lectores de la obra de HGO, pero...

por Rodolfo Zalla

...también fui testigo –en la época de la Editorial Frontera– de su trabajo incansable en la producción de sus argumentos. Recuerdo que en una oportunidad, acompañado del dibujante José del Bó, llegamos a la editorial y Héctor estaba solo, trabajando, con una hoja de papel y un lápiz. Bajaba líneas de una columna a la otra, donde estaban anotadas situaciones y personajes.

Oesterheld, como todos saben, hacía casi todos los guiones de sus revistas, y ese sistema lo emplearía, supongo, a fin de controlar los ambientes y las situaciones de sus personajes en las diferentes historias.

Paró de trabajar y, gentilmente, me pidió el diario que llevaba, a fin de leer la primera plana. Después de los titulares y las noticias más importantes, un *box*" –abajo de la página– presentaba un título más o menos así: «Las fuerzas armadas continúan unidas». Nos miró, sonrió y comentó: «Si estuvieran unidas, no habría necesidad de estamparlo en la primera página».

Después cambió de tópico y comenzamos a conversar sobre temas de guerra. «¿Ustedes sabían que los franceses en la segunda guerra tenían más modelos de tanques que los alemanes?» –fue su comentario.

Ni recuerdo si miró nuestros dibujos. La empresa ya estaba comenzando a dar señales de fatiga, de que los tiempos áureos ya habían pasado, y había que enfrentar las aparentes dificultades

CUERPO A TIERRA ¡FUEGO A DISCRECIÓN!
CUANDO ME ORDENAN LLEVAR UN BARCO A PUERTO, YO CUMPLO... ¡ASÍ TENGA QUE QUITÁRSELO AL MISMO DIABLO!
62

comunes a las editoriales –pequeñas o no– de aquella época.

En otra oportunidad, en la Editorial Emilio Ramírez, en la Avda. Córdoba, su secretaria, munida de auriculares, pasaba de la máquina de escribir para el papel los guiones que Oesterheld dictaba a un grabador, para distribuirlos después a los dibujantes. Era ya la época en que HGO dirigía las que habían sido sus propias revistas, títulos que había tenido que ceder a la Editorial Emilio Ramírez.

Mi colaboración con Oesterheld, comenzó con páginas sueltas, intercaladas con las de otros dibujantes –texto mediante– para las *Batallas Inolvidables*. Colaboré en «Tobruk», «El Alamein», «Midway», «Dunkerque» y otras. Dibujé después algunas historias de «Ernie Pike» e historietas de guerra, aventuras y del *far-west*, entre otras. No fueron muchas, pero fueron suficientes para sentir la emoción del guión, su ritmo, esa calidad innata que tenían sus textos y que lo ubicarían entre los grandes y auténticos creadores de ese arte privilegiado que es la historieta.

Un diálogo posible entre literatura, historieta y cine en «O menino Maluquinho»

Lien Ribeiro Borges
Profesora, licenciada en Letras y en Comunicación en la Universidad Estácio de Sá, Brasil

Resumen
Las posibles relaciones entre literatura, cine e historietas, tomando en cuenta la forma narrativa, el diálogo entre los medios, la intertextualidad y la adaptación, a través del estudio del libro «O menino Maluquinho» de Ziraldo y las adaptaciones para la historieta y el cine que surgieron a partir de esta obra.

Abstract
The posible relations among literature, cinema and comics, considering the narrative structure, the dialogic and intertextual experience and the adaptation, the research design was based in Ziraldo's book «O menino Maluquinho» and his adaptations forms.

Introducción

Este artículo se propone una discusión de relaciones entre literatura, cine e historieta, a partir de las operaciones narrativas que esos medios presuponen. Respetando las normas que diferencian el lenguaje propio de cada medio, se procura llevar los mecanismos dialógicos e intertextuales y percibir el proceso de adaptación como recreación. Para ello se han tomado como objeto de análisis las producciones de historietas y cine que surgieron a partir de las adaptaciones del libro «O menino Maluquinho» (El niño loquillo) de Ziraldo.

El estudio de la narrativa ha venido siendo blanco de diversas discusiones, en que se entrecruzan lo estructural y lo semiológico. Para las teorías estructuralistas, la narrativa se presenta como objeto de una secuencia de enunciados temporalmente ordenados, y encierra una estructura que puede ser expresada por diferentes medios. Otra forma de enfoque de la narrativa es aquella en que esta asume el carácter de relación de un acontecimiento; tal modo narrativo proviene principalmente de la idea presentada por Genette (1972) en la cual, desde que existe acontecimiento hay narrativa. Esas ideas mostradas por Parente (2000) proporcionan una amplia visión del proceso narrativo que favorece las relaciones entre la narrativa textual y los medios imaginativos-narrativos.

La producción de Ziraldo, por su diversidad de recursos y riqueza de con-

tenidos, examinada en sus aspectos formales, estéticos y culturales, favorece el intercambio entre los diferentes medios de expresión, formas literalmente fecundas que utilizan recursos visuales.

Ziraldo Alves Pinto comenzó su carrera en la década de 1950 en diarios y revistas de opinión en el país, como *Jornal do Brasil*, *O'Cruzeiro*, *Folha de Minas*, etc. Es además de escritor y cartelista, periodista, tecnólogo, humorista, caricaturista y pintor. De 1960 a 1964 circularon las historietas de «La pandilla de Pereré», un gran éxito de Ziraldo. Según Cirne (1990:49) Ziraldo es un nombre de peso en la historia de la historieta brasileña. Sus trabajos humorísticos e historietas son realizados de forma crítica, y sus creaciones reflejan en mayor o menor grado la problemática social de cada época.

En 1980 Ziraldo publicó «O menino Maluquinho» en la Bienal del Libro de São Paolo, obra que se convirtió en el mayor éxito editorial de la feria y que ganara el premio Jabuti de la Cámara Brasileña del Libro de São Paulo. Del él se hicieron adaptaciones para el teatro, el cine, historietas por internet y ópera infantil, esta última por el maestro Ernani Aguiar. «O menino Maluquinho» se convirtió en símbolo verdadero del *niño nacional* y se utilizó también en campañas publicitarias, como en Vivamática, en la que el personaje estimula el uso apropiado del libro didáctico con el eslogan«Soy loquillo por el libro».

Entre las adaptaciones de «O menino Maluquinho» se destacan las historietas en 1990 y para el cine. El filme «O menino Maluquinho» fue realizado en 1994, con dirección de Helvécio Ratton. Tuvo otra producción cinematográfica: «O menino Maluquinho 2. La aventura», realizada en 1998 con dirección de Fabrizia Pinto y Fernando Meireles. El corpus de este trabajo se compone del libro, de las historietas publicadas en revistas entre 1990 y 1994, y más tarde las compiladas en una colección en el 2002, las tiras reunidas de su aparición en 1995 y de la primera producción cinematográfica de Ratton en 1994.

La propuesta de interrelación entre diferentes lenguajes proviene de la importancia de dar un tratamiento analítico a la relación que surge cuando el texto literario es trasladado para lenguajes unidos a la estética cultural de los medios de comunicación de masa, favoreciendo una comprensión crítica del fenómeno de la imagen narrativa y de su importancia en el contexto de la industria cultural.

Posibles relaciones entre literatura, cine e historieta

No se puede negar que existe una fuerte relación entre literatura y cine, antes citada por varios estudiosos [1]; por otro lado se evidencia también un profundo vínculo entre cine e historieta, demostrada por algunos autores [2].

Así, proponemos una aproximación entre literatura, cine e historieta tomando como eje principal el carácter eminentemente narrativo de los diferentes medios y procurando también enfocar otros aspectos en que estos pueden ser comparados. Tomamos el concepto generalizado de que la narrativa es capaz de permear los diversos enfoques trazados por los teóricos que concentran los diferentes medios. La narrativa se define como la representación de un acontecimiento, real o ficticio, por medio del lenguaje.

Ismael Xavier, en el texto que trata sobre literatura y cine, dice que: « El filme narrativo-dramático, la pieza de teatro, el cuento o la novela tienen en común una cuestión de forma que dice respecto a la forma de la disposición de los acontecimientos y las acciones de los personajes. [...] En todas esas formas de expresión el hecho de estar presente el acto de narrar, permite el uso de categorías comunes en la descripción de los elementos que organizan la obra en aspectos esenciales. La narrativa es una forma del discurso que puede ser dirigida en un grado de generalidad que permite describir al mundo narrado (ese espacio-tiempo imaginario en que viven los personajes), o hablar sobre muchas cosas que ocurren en el propio oficio de la narración, sin que sea necesario considerar las particularidades de cada medio material (la comunicación oral, el texto escrito, la película, la pieza de teatro, la historieta, la novela televisiva)» (Xavier,2003:64).

En el texto citado el autor defiende que los procedimientos narrativos son comunes a cualquier medio de expresión que asuma la narración como forma de organización del discurso.

La forma narrativa como principal punto de aproximación entre cine y literatura también puede ser encontrada en otros teóricos. Dudley Andrew (2000: 34), citando a Cohen, dice que la narrativa es el medio más sólido que une la literatura con el cine, la más generalizada tendencia de los lenguajes en que grupos de signos, sean estos visuales o literarios, son captados consecutivamente a través del tiempo. Para Andrew, el análisis de adaptación debe apuntar para la realización de equivalencias de las unidades narrativas en sistemas semióticos absolutamente diferentes del cine y el lenguaje. La narrativa por sí misma es un sistema semiótico disponible para ambos y derivado de ellos.

De acuerdo con Robert Ray (2000: 39), el cine lleva a comparaciones con la literatura por la razón obvia de que ambos están en el mismo formato narrativo. Para el autor, siendo un medio de organización de la información, la narrativa no es específica de ninguno de los medios.

Los estudios citados confieren un carácter globalizante a la narrativa que generosamente ofrece su estructura para diferentes medios. Según Haron Cohen y Laonte Klawa (1977), en la historieta, como un conjunto estructurado de imágenes, es posible observar una narración figurada donde el desarrollo de las acciones de los personajes, de comienzo y final de un fenómeno cualquiera, puede ser captado o visto. La historieta, que surge con el desarrollo de la industria gráfica y en consecuencia con la presencia cada vez mayor de las caricaturas e ilustraciones del diario, se desarrolla a partir de las ilustraciones para las novelas de folletín, obedeciendo en su origen al esquema de este tipo de literatura, creando siempre una expectativa para el desarrollo de la narrativa.

El cine, que en sus inicios tenía un aspecto científico –la imagen en movimiento–, se contamina de la novela y la exigencia del relato, derivado principalmente de la necesidad de alcanzar el público burgués. Tenemos en Bazin (1991) que «el filme de episodios, que se adapta a la técnica popular de la novela, reencuentra de hecho las viejas estructuras del cuento». El filme de episodios, al retomar la novela del folletín,

asume en su forma clarificar lo narrado. Lo que se percibe es que las estructuras narrativas influyeron en el cine y la historieta. De esta forma la estructura narrativa presente en la literatura, el cine y también la historieta, favorece la relación entre medios de expresión en principio dispares, por contener formas sígnicas diferentes, imágenes y textos, pero que se unen inevitablemente por promover una secuencia de hechos o acciones, sean estos representados por palabras o por texto e imágenes.

André Parente, partiendo de la idea de narrativa propuesta por G. Genette en que «la narrativa es el enunciado narrativo; discurso oral o escrito, el relato del acontecimiento o de una serie de acontecimientos», propone que esta se configura como «representación de un estado de cosas manifestado» (2000:33). Según el teórico no hay de un lado las imágenes y del otro los acontecimientos. Las imágenes son los acontecimientos» (2000:14). Se configura, entonces, que la narrativa puede constituirse también en imágenes. Para André Parente, la mayoría de las operaciones imaginativas son simultáneamente narrativas, y «lo fílmico no se opone a lo narrativo, al contrario ellos son casi siempre consubstánciales» (2000:43). Parente también toma la narrativa a partir de una perspectiva de significación, derivado de los trabajos de Paul Ricoeur, en que los procesos imaginativos se unen a los narrativos, condicionándonos las dos dimensiones de la narrativa por las articulaciones que su acto reúne, o sea la dimensión referencial y secuencial que resulta del acto de configuración y síntesis que integran lo diverso y heterogéneo en un todo o totalidad temporal.

Figura 1: Portada del libro de «O menino Maluquinho».

Esa concepción de Parente para el cine puede ser conferida para las historietas, en que las imágenes pueden ser asimilables a enunciados narrativos. Según Fernando Afonso de Almeida (2001: 10), en las historietas, «desde el punto de vista de jerarquía narrativa, los discursos verbal e icónicos vinculados al narrador mantienen entre sí una relación de paridad, en la medida en que uno u otro lenguaje son la manifestación de una misma instancia narrativa. Siendo así ellos se complementan y se alternan; no hay entre ellos una relación de dependencia o de inclusión, sino una reversión». Así, lo verbal y lo icónico son cooperativos en la construcción de la narrativa para la historieta.

«O menino Maluquinho» de Ziraldo establece una estructura narrativa que se remonta a la infancia. El personaje principal de las historias es el *menino Malu-*

quinho, un pequeño travieso, lleno de ideas, inventor como cualquier niño de su edad. Forman parte de su pandilla, conviviendo juntos y participando de una vida en la sociedad típica de muchachos de clase burguesa, el padre y la madre de *Maluquinho*, que viven las vueltas y revueltas con las peripecias del hijo, los abuelos y otros niños.

La narrativa del texto y también las de las adaptaciones tienen una gran proyección comunicativa, y alcanza un público diverso entre niños y adultos. De ahí las palabras del poeta Carlos Drummond de Andrade, en la contracubierta de la 40ª edición del libro, publicado en 1995: «Infancia verdadera es eso que Ziraldo cuenta con figuras y versos sabrosos como torta de chocolate. Quien vive así sabe. Y el que no vivió… qué pena!».

Ese alcance se deriva principalmente del gran potencial creativo e innovador de su autor, considerado uno de los mayores y mejores creadores de obras destinadas al público infanto-juvenil nacional. Por su genialidad acaba por alcanzar también al público adulto, toda vez que el término infantil, asociado a la literatura, no significa que ella haya sido hecha necesaria o exclusivamente para niños Según Ligia Cademartori (1987:8), la literatura «como sustantivo no predetermina su público. Se supone que este sea formado por quienquiera que esté interesado». «O menino Maluquinho» de Ziraldo constituye «extraordinario fenómeno de recepción. Es, sin dudas, uno de los factores de éxito y adhesión del pequeño lector al personaje del título, un muchacho travieso cuyas triquiñuelas con perfectamente aceptadas. *O menino Maluquinho* es adorado exactamente como es» (Cademartori;1987:59).

Las narraciones de Ziraldo corresponden con una presentación sintética y simbólica del universo infantil que favorece una identificación con el lector, sea este niño u otro, porque todos lo fueron, además de posibilitar una prospección para la reformulación de expectativas a partir de perspectivas nuevas que son presentadas. En el libro, y también en las adaptaciones, las triquiñuelas del niño no van acompañadas de represiones. Las obras presentan además valores como el compañerismo, diálogo e invención como factores que corresponden a una infancia feliz. Ziraldo pone en evidencia las dos instituciones que detentan la responsabilidad de educar: la familia y la escuela, y revela que estas pueden respetar la integridad del niño como individuo con personalidad y voluntad propias, sin restringir su libertad y creatividad.

Las narraciones presentan un modelo de familia y escuela que lo mismo muestran problemas que angustian el universo infantil del individuo en el contexto actual, como la separación, lo que evidencia el intercambio de experiencias, valorizando el diálogo abierto y la opinión libremente expuesta, donde todo es posible de ser creado y donde hay lugar para las peripecias de un muchacho simplemente feliz.

O menino Maluquinho y su pandilla representan bien los muchachos que forman una clase social burguesa en una sociedad como la nuestra. Las historias narran las aventuras de esa pandillita, que podrían ser protagonizadas por cualquier niño hasta por esos niños que un día fuimos. Las historias de Ziraldo, sin embargo, no están ajenas a nuestro contexto social, y sus creaciones contribuyen a la formación y divulgación de una cultura brasileña.

F igura 2: El *menino* y sus amigos.

La relación por el dialogismo y la intertextualidad

El dialogismo y la intertextualidad son otras formas presentadas para la aproximación del cine y la literatura que se puede aprovechar para relacionar las historietas.

Para Randal Jonson la relación entre literatura y cine trasciende la cuestión de la adaptación. Según él «las relaciones entre literatura y cine son múltiples y complejas, caracterizadas por una fuerte intertextualidad. [...] Innumerables filmes contienen, dialógicamente, alusiones o referencias literarias, sean breves o extensas, implícitas o explícitas» (2003:37).

Sostiene Bakhtin que el lenguaje es esencialmente dialógico. Para él «la orientación dialógica es naturalmente un fenómeno propio a todo discurso» (2002: 28). Bakhtin considera que «en un abordaje amplio de las dialógicas, estas son posibles también entre otros fenómenos concientizados a partir de que estos hayan sido expresados en materia sígnica» (1981:160). De esa forma la relación entre diferentes discursos y formas discursivas caracteriza el enfoque dialógico que favorece un posicionamiento crítico e interpretativo a partir de cualquier forma sígnica; o sea, encontrando el discurso de otro en un discurso o forma discursiva cualquiera, se resalta el carácter eminentemente dialógico que puede servir a un cuestionamiento crítico del discurso o a una interpretación basada en las referencias discursivas o contextuales de la forma presentada.

Partiendo del concepto de dialoguismo bakhtiniano, Julia Kristeva (1974) aumenta la noción de intertextualidad, donde el universo discursivo del texto «se funde con aquel otro discurso (aquel

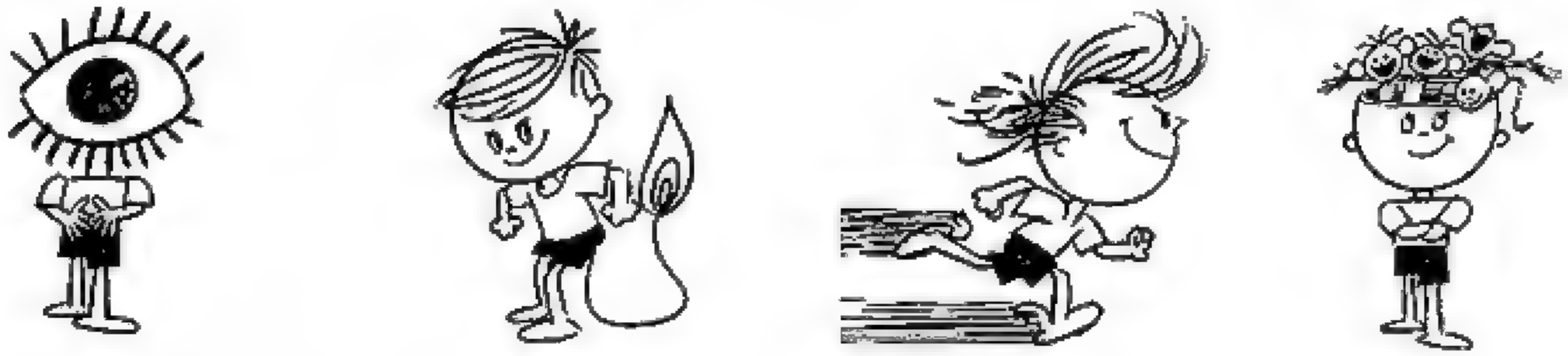


Figura 3: Imágenes del libro del *menino*.

otro libro), en relación con el cual el escritor concibe su propio texto» (1974: 63). Jonson (2003), utilizando los conceptos de Bakhtin y Kristeva, amplía la relación entre literatura y cine como diferentes formas discursivas que permiten varios e innúmeros interrelacionamientos dialógicos e intertextuales.

El diálogo traído por Bakhtin a que Jonson se refiere puede ser percibido en «O menino maluquinho», el filme en relación con la obra literaria y la historieta. El filme se aproxima al libro como una *adaptación*. En él son retomados aspectos abordados en la narrativa del libro como el cuaderno de Maluquinho, la relación con el tiempo, el gusto por la historieta (haciendo ahí una referencias a la *Turma do Pereré*, primera revista de historietas lanzada por Ziraldo, que circuló de 1960 a 1964), el gusto por libros de historias de aventuras, la separación de los padres, los versitos para las enamoradas, los momentos solitarios en su cuarto, el juego de fútbol, el crecimiento del niño. En ese filme también es perfectamente visible la presencia de la forma discursiva de la historieta, principalmente en la utilización de los colores, que son vibrantes y contrastantes entre la figura y el fondo en toda la película, como las historietas de Ziraldo, en la construcción de los personajes que cargan el aspecto fisonómico, tipo físico y sicológico concebido en la historieta. Aparecen en el filme los personajes que forman parte de la pandilla de Maluquinho y que están apenas caracterizados en las historietas: Julieta, Carolina, Shirley, Lúcio, Junim, Herman, Bocao y la profesora, todos conservando las mismas características de las historietas, inclusive el color del vestuario.

En una crítica publicada en la revista *Programa*, del *Jornal do Brasil* (1995), Pedro Butcher dice que «Rattón hizo lo que pocos filmes norteamericanos consiguieron hasta hoy: aprovechar los elementos de la historieta infantil». En el filme hay planos que, tomados como una instauración mínima significante del lenguaje cinematográfico, remiten a la imagen de una historieta (viñeta) como unidad mínima de este otro discurso; esto puede ser bien observado en la escena en que Shirley Valeria, la niña considerada más bonita y por tanto más entrometida de la pandilla, es presentada al espectador.

La escena citada se inicia en el ómnibus escolar que se detiene en la calle y los personajes del grupo van entrando uno a uno; es posible irlos conociendo por las características físicas, semejantes a las de las historietas. Algunos planos después, ya en el ómnibus, un *traveling* a la derecha muestra los rostros de los personajes por las ventanillas del ómnibus observando a alguien. Desde otro plano o punto de vista, presenta lo que los personajes están mirando desde

dentro del ómnibus: una niña rubiecita de cabellos con racimitos –Shirley Valéria– que camina por la calle en dirección al vehículo. El muro que aparece en el fondo está pintado de colores fuertes y, conforme el andar de la niña, primero es azul, después amarillo y enseguida verde limón. El formato cuadrado del muro, la alteración e intensidad de los colores mostrados sugieren una relación con las historietas que, de acuerdo con Guyot (1994), utilizan el colorido en el fondo de los cuadros para acentuar la dramatización progresiva de la viñeta.

La unión de los aspectos del libro y la historieta en el filme permite un diálogo entre las obras que favorece la creación de espacios *mediáticos* para la narrativa a través de su inserción en los diferentes lenguajes, pues para los que aprecian las historietas reconocerán en el filme los viejos y sólidos personajes, y aquellos amantes del libro, verán también la muestra de su obra preferida.

La intertextualidad puede ser observada en «O menino Maluquinho» –el filme– en la parte de la presentación de los créditos, donde la película presenta una animación retomando los diseños del libro que sirven de soporte al texto en la presentación del personaje, un niño con un ojo mayor que la barriga, con fuego en la cola, viento en los pies, piernas para abrazar el mundo, monerías en el sótano, condensado todo en un niño imposible.

Esos diseños reaparecen animados, ganando un poco de color; sirven para introducir el personaje y el propio filme. Al final de la secuencia de presentación de los créditos, el niño, aun en dibujo animado, viene corriendo y golpea con la cabeza en un árbol, dando continuidad a la narrativa inicial, ya que al final de la primera secuencia del filme, antes de los créditos, el niño, representado por el actor, había robado un perro caliente al amigo de la escuela –el Junín– y había salido corriendo.

La continuidad de la narrativa, después de la secuencia de los créditos con los diseños del libro en animación y algunos planos después de retomado lo fílmico, el niño –nuevamente representado por el actor– aparece en la enfermería de la escuela y cuenta a los padres que «Tenía un árbol en el medio del camino». La forma gráfica del libro representada en el filme ofrece al espectador la impresión de aquel mismo *menino Maluquinho* que cobra vida, se mueve y se transforma en un niño de verdad. El parafraseo del poema de Drummond [3] revela también una intertextualidad en el filme, que procura recrear el mundo infantil con el mismo tono poético drummondiano de rescate de la infancia que el libro permite al lector.

Las historietas de *menino Maluquinho* presentan una recreación de los personajes del libro que toman forma y características físicas; la narrativa, sin embargo, no está en ellas recreadas., Tienen apenas el mismo contenido nostálgico y la misma temática, contando hechos ocurridos con el niño y sus *travesuras*. En las historietas de Ziraldo, así como en el libro, se percibe la representación de diferentes posibilidades sociales y educacionales, donde es favorecido al lector un pensamiento emancipatorio que puede estar relacionado con la preocupación de llevar a los lectores una reflexión crítica. Las historietas, lo mismo presentando un enfoque más universal, tal vez debido a cuestión mercadológica, demuestran igual preocupación que el li-

bro y el filme con un contexto social y con la formación y divulgación de la cultura nacional.

En la tira de página 31 Ziraldo trama una crítica al Instituto Nacional de Seguridad Social Brasileño.

La relación por la adaptación

La adaptación de textos literarios para obras cinematográficas constituye un fenómeno que acentúa la relación de los medios. André Bazin, en «Por un cine impuro» (1991), tiene elogios para las contaminaciones sufridas por el cine y destaca que hay un proceso de «influencias o correspondencias» que alcanzan tanto el cine como a la literatura, resaltando que la novela moderna posee afinidades con los medios de expresión del cine. Bazin expone que las adaptaciones de la literatura para el cine pueden representar ganancias para ambos medios. Según él, la literatura no pierde nada con la adaptación de aquellos que conocen la obra, en tanto que para quienes la ignoran la adaptación puede despertar el interés de conocer el original y resultar mejor para la literatura. En cuanto al cine, para Bazin la calidad de la obra literaria exige en la adaptación un «talento creador para reconstruir con un nuevo equilibrio, de forma idéntica, más equivalente al anterior». Así tenemos en Bazin una defensa de la adaptación como una recreación, al enfocar los lenguajes tan bueno como dentro de sus especificidades.

De acuerdo con Bazin, al final del referido texto, tenemos que «el cine asimila el formidable capital de asuntos elaborados, aglomerados por las artes a lo largo de los siglos. Se apropia de ellas porque lo precisa, y porque deseamos rencontrarlos a través de él. De ese modo no se subordina a ellos, al contrario. El éxito del teatro filmado sirve al teatro, como la adaptación de la novela sirve a la literatura» (Bazin, 1991:97).

Las artes marginales aumentan aquí las historietas, que también fueron asimiladas por el cine en muchas adaptaciones, en que lo citado por Bazin para el teatro y la literatura también es aplicable para las historietas.

Al final del siglo XIX surgen dos medios de expresión: la historieta y el cine. Si en su origen el cine parte de las historietas –según Guyot (1994), el filme «El regador regado» de Lumiére (1895) fue una adaptación de una historia en imágenes publicada en 1887– en los días actuales todavía hay una fuerte relación entre ellos. Constantemente surgen adaptaciones de historietas y numerosos héroes del género pasan a formar parte, oficialmente, del universo del cine.

La historieta y el cine introdujeron una nueva forma de narrativa que une dos lenguajes, uno no verbal y otro verbal, lo que les confiere un gran potencial creativo y comunicativo. Definida por Cirne (2000) y Guyot (1994) como *verbo-icónica*, la historieta se opone y al mismo tiempo se asemeja al audiovisual del cine. Si el impacto del grafismo, el ritmo, el aspecto caricaturesco y las elipsis de la historieta pueden perderse cuando son traspuestos al cine, este facilita y entrega a los primeros su terminología de análisis, su código cinematográfico (planos, encuadres) y su dinamización y sonorización de las imágenes; las historietas pasarán a reproducir la complejidad visual y sonora a través de códigos ideo-gramáticos y las onomatopeyas.

Hay aspectos formales que podemos analizar. Tenemos tanto escenas y corte

NÃO LIGA NÃO, VÔ !
A APOSENTADORIA NÃO DÁ PRO SENHOR MORAR SOZINHO...
...MAS EM COMPENSAÇÃO, O SENHOR TEM A MINHA COMPANHIA!
E'... O INSS QUER E' ME DEIXAR LOUCO!

Figura 4: Tira de «O menino Maluquinho».

en las historietas como en el cine, el simbolismo del color y sus relaciones con la luz, la caracterización de los personajes, la pintura y la figuración narrativa. La complicidad entre las historietas y el cine, sin embargo, no está solamente en los aspectos formales, sino también en las cuestiones sociales, económicas y culturales, que se transparentan principalmente cuando se adaptan obras para las historietas o el cine.

Si hay una relación entre literatura y cine e historietas y cine a partir de las adaptaciones, se puede sugerir que esta se extienda a la historieta, en lo que respecta a su relación con el teatro. Según

Figura 5: Cartel para el filme del *menino*.

Cirne (2000), una primera aproximación de la historieta con la literatura puede percibirse a partir de las adaptaciones, sin olvidar que se tratan de lenguajes y discursos sustancialmente diferentes.

En las décadas de 1950 y 1960, la Editora Brasil-América (EBAL), lanza a través de la revista *Edição Maravilhosa*, diversas adaptaciones de novelas de la literatura brasileña y mundial con destino a las historietas. Actualmente, estas adaptaciones continúan, como por ejemplo «Casa Grande & Senzala» de Gilberto Freyre, adaptada por Estevao Pinto e Iván Watsh Rodríguez en el 2000; «La metamorfosis» de Franz Kafka, al cuidado de Meter Kuper en el 2004, y «En busca del tiempo perdido» de Marcel Proust, adaptada por Stéphane Heuet también en el 2004.

La adaptación de una obra literaria para el lenguaje de la historieta o el cine requiere atender los códigos específicos de cada lenguaje. Así, puede aceptarse la adaptación como una *traducción* de la obra para los diferentes sistemas de signos, inicialmente ajenos a ella. Tomando el concepto de *traducción intersemiótica* de Jakobson, a partir de texto de Julio Plaza, tenemos que «consiste en la interpretación de los signos verbales por medio de sistemas de signos no verbales, o de un sistema de signos para otro» (Plaza, 1987). Se entiende la traducción como un proceso que no borra las diferencias normativas de cada lenguaje y que permite la relación intrínseca entre las diferentes formas textuales y los contextos en que fueron generadas. Se verifica de esta forma, una autonomía de las diferentes estructuras, donde la operación narrativa se procesa como igualmente recreada. Retomando a Plaza, «toda traducción se mueve entre semejanzas y diferencias, tocando el original en puntos tangenciales» (1987:29).

«O menino Maluquinho» constituye un ejemplo de adaptación de texto literario para los dos lenguajes –historieta y cinematografía– en que hay una recreación, en formas autónomas, donde el *alma* del texto es preservada. Esa obra, quizás por enfocar un niño brasileño con sus hilarantes travesuras, y por el incuestionable talento creativo de Ziraldo –que escribió el libro, las historietas y participó en el guión del filme– posee un clima mágico que rescata la infancia de cada uno. El libro, las historietas y el filme impregnan una *poesía*, como definiría Cirne (2000:178), en que «la *idea de poesía* tiene un carácter subjetivo-emocional y existe más en tanto *lectura* que *información*». Para ese autor, «lo poético en sí sería capaz

de generar lectura-información cargada de *poesía*». Así, el libro y sus adaptaciones traen una cierta nostalgia que les permite un carácter poético, convirtiendo semejantes las obras, en sus diferentes lenguajes, por la sensación poética que despiertan, y por alcanzar un público diverso entre niños y adultos.

En nuestra época mediatizada se verifica una fuerte interacción entre la producción de objetos de consumo y la creación de un *ejército* de consumidores. En esa interacción los consumidores condicionan la producción de objetos y son por ellos condicionados en sus hábitos. Esto es válido para lo expuesto por Humberto Eco (1993:12). Se tiene como una de las principales características de las sociedades contemporáneas el hecho de que gran parte de su aparato de producción está dirigido para el consumo de las masas y la expresión cultura de masas viene englobando la mayor parte de los fenómenos culturales de la actualidad (Eco, 1993:11).

De acuerdo con Renato Ortiz, la modernización generada por la sociedad industrial evidencia una dimensión comercial desarrollada a través de los medios de comunicación y tomadas como vehículos comerciales, que pasan a producir la cultura de masas como un bien de consumo (Ortiz, 2001:55). La industria cultural, como complejo productor de bienes culturales que necesitan ser consumidos, necesita penetrar los dominios de la inteligencia, de la voluntad, del sentimiento e imaginación de un número cada vez mayor de seres humanos. Por tanto, la imagen, principalmente por sus características de rapidez y síntesis, responde a las necesidades creadas en los individuos por las industrias. Dentro de ese panorama, la adaptación de una obra literaria para diferentes medios favorece la introducción de lo literario en lo cultura, y establece un público lector/consumidor capaz de impulsar la interacción entre producción y consumo.

Conclusión

La estética cultural del mundo contemporáneo ha venido resaltando cada vez más los medios de expresión que unen los mensajes verbales y no verbales, por el enorme poder expresivo y comunicativo que poseen y por su inmediatez. Cine e historietas asumen la imagen con fuerza retórica, en la que ella funciona como forma de producción de sentidos. A través de una rica estructura comunicacional de gran expresión estética que une el mensaje textual al visual, las historietas, conjuntamente con el cine, consiguen una fuerte identificación con el lector-espectador contemporáneo, cada vez más solicitado de vivir las sensaciones visuales, sujeto al mismo tiempo por el gusto, por la inteligencia y por la imaginación.

La reflexión sobre la literatura contemporánea, a partir de la confrontación con medios de expresión que unen imagen y texto y que forman parte de la llamada *industria cultural*, conduce a la percepción que esos medios –contrariando las previsiones apocalípticas de Humberto Eco (1979) en el sentido de que la cultura literaria sería absorbida y aniquilada por los medios de comunicación de masa– vienen manteniendo una relación cada vez más fuerte, con una cooperación entre lo literario y los medios de comunicación. No puede verificarse ninguna hegemonía de uno sobre otro, sino más bien un fortalecimiento

de ambos en sus respectivos segmentos, para favorecer, en igualdad de condiciones, el desarrollo de estéticas narrativas y valores culturales.

Notas

1. Citando algunos, estarán Ismael Xavier, Randal Jonson, Robert Stam, George Bluestone, Robert B. Ray.
2. Aunque en número menor, se comprueba la relación en Moacy Cirne (2000) y Didier Quella-Guyot (1990).
3. El poema de Drummond a que se refiere el texto se titula «En medio del camino» y dice: «En medio del camino había una piedra / había una piedra en medio del camino / había una piedra / en medio del camino había una piedra» (Carlos Drummond de Andrade, 1979).

Bibliografía

Almeida, Fernando Afonso de: «Arquitetura da história em quadrinhos: vozes e linguagens», Linguagem & Ensino, vol. 4, no. 1, 2001. Disponible en: http://www.ucpel.tche.br/~poslet/LingEns07/g_fernando.pdf

Andrade, Carlos Drumond de: «Obra completa», Aguilar, Rio de Janeiro, 1979.

Andrew, Dudley: «Adaptation», en: Naremore, James: «Film Adaptation», New Jersey, Rutgers, 2000.

Butcher, Pedro: «A criatividade acima de tudo», *Jornal do Brasil*, *Caderno Programa*, no. 14, 7 julio 1995.

Bakhtin, Mikhail: «Questões de teoria e estética: a teoria do romance», Hucitec, São Paulo, 2002.

–: «Problemas da poética de Dostoievski», Forense -Universitária, Rio de Janeiro, 1981.

Bazin, André: «Por um cinema impuro», en: Bakhtin, Mikhail: «O cinema: ensaios», Brasiliense, São Paulo, 1991.

Cademartori, Lígia: «O que é literatura Infantil», Brasiliense, São Paulo, 1987.

Cirne, Moacy: «A explosão criativa dos quadrinhos», 4ª ed, Petrópolis: Vozes, 1974.

–: «A linguagem dos quadrinhos: o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Sousa», 4ª edição, Petrópolis: Vozes, 1975.

–: «Vanguarda: um projeto semiológico», Petrópolis: Vozes, 1975.

–: «História e crítica dos quadrinhos brasileiros», Ed. Europa; Funarte, Rio de Janeiro, 1990.

–: «Quadrinhos: sedução e paixão», Vozes, Petrópolis, 2000.

Cohen, Haron; Klawa, Laonte: «Os quadrinhos e a comunicação de massa», en: Moya, Álvaro de: «Shazam!», Perspectiva, São Paulo, 1977.

Eco, Humberto: «Apocalípticos e integrados», Perspectiva, São Paulo, 1979.

Freire, Gilberto; Pinto, Estevão; Rodrigues, Ivan Watsh: «Casa grande e senzala», ABEGraph, Rio de Janeiro, 2000.

Genette, Gean: «Figures III», Paris: Seuil, 1972.

Kafka, Franz; Kuper, Peter: «A metamorfose», Conrad Editora, São Paulo, 2004.

Johnson, Randal: «Literatura e cinema, diálogo e recriação: Ocaso de Vidas Secas», en: Pellegrini, Tânia et al.: «Literatura, cinema e televisão», Senac, São Paulo, 2003.

Kristeva, Julia: «Introdução à semanálise», Perspectiva, São Paulo, 1974.

Naremore, James: «Film Adaptation», Rutgers, New Jersey, 2000.

Ortiz, Renato: «A moderna tradição brasileira», Brasiliense, São Paulo, 2001.

Parente, André: «Narrativa e modernidade», SP, Papirus, 2000.

Proust, Marcel; Heuet, Stéphane: «Em busca do tempo perdido», Jorge Zahar Ed., Rio de Janeiro, 2004.

Quella-Guyot, Didier: «La bande dessinée», Desclée de Brower, Paris, 1990.

Pinto, Ziraldo Alves: «O melhor do Menino Maluquinho em quadrinhos», Publifolha, São Paulo, 2002.

–: «O Menino Maluquinho», Melhoramentos, São Paulo, 1980.

–: «O Menino Maluquinho em quadrinhos», Abril Jovem, São Paulo, 1990-1995.

-: «Revista do Menino Maluquinho», Abril Jovem, São Paulo, 1994.

–: «O Menino Maluquinho: as melhores tiras». L & PM, Porto Alegre, 1995.

Plasa, Júlio: «Tradução intersemiótica», Perspectiva, São Paulo, 1987.

Ray, Robert: «The field of Literature and Film», en: Naremore, James: «Film Adaptation», Rutgers, New Jersey, 2000.

Vidigal, Tarcísio (prod.); Ratton, Helvécio (dir.): «O Menino Maluquinho: o filme», 1995. [Producción cinematográfica]

Xavier, Ismail: «Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema», en: Pellegrini, Tânia et al.: «Literatura, cinema e televisão», Senac, São Paulo, 2003.

AUTORES

Calarcá.
El cacique colombiano de la fisonomía caricatográfica

Carlos Alberto Villegas Uribe
Docente de Psicogénesis de la risa, Universidad Javeriana, Cali, Colombia

Resumen

Desde la perspectiva de un nuevo paradigma de la caricatura, un perfil de uno de los más destacados caricatógrafos latinoamericanos, Arlex Herrera, quien es conocido como el Maestro Calarcá. *A partir de su taxonomía de la caricatura, que establece los campos de la caricalomía, la caricatofonía, la caricatumedia, la plasticaricatura y la caricatografía, Villegas Uribe nos cuenta el desarrollo creativo de este caricatógrafo colombiano, al que le reconoce la fisonomía caricatográfica como el género que cultiva con mayor maestría y en el que ha realizado aportes significativos para el desarrollo de la caricatografía en Colombia.*

Abstract

From the perspective of a new paradigm of the cartoon, a profile of one of the most outstanding Latin American caricatógrafos*: Arlex Herrera who is known as the* Teacher Calarcá. *Starting from his taxonomy of the cartoon, that establishes the fields of the* caricalomía, *the* caricatofonía, *the* caricatumedia, *the* plasticaricatura *and the* caricatografía, *Villegas Uribe counts us the creative development of this Colombian caricatógrafo; he recognizes to him the* caricatográfica *physiognomy like the gender that he cultivates with more master and in the one he has carried out significant contributions for the development of the* caricatografía *in Colombia.*

Un boceto nervioso, realizado a punta de palabras, me permitió afirmar hace años que Calarcá es una fuente de humor donde otros han bebido, para señalar su condición de maestro en el doble sentido de la palabra: aquel que posee la maestría en su oficio –suma de tiempos, experiencias y vivencias– y del ser humano que no se guarda para sí los secretos de un arte que debe perdurar en el corazón de las nuevas generaciones. Hoy, imitando el género que presento, quiero trazar con la palabra un rápido perfil que dé cuenta de los rasgos característicos que convierten a Calarcá en uno los más importantes cultores de la fisonomía caricatográfica en Colombia, de su dimensión como caricatógrafo y la trayectoria vital que define su proceso creativo.

De los cafetales al ejercicio de la gráfica política

Calarcá ejerce su condición de artista como una consecuencia ideológica. Nacido en Armenia en 1934, hijo de campesinos trashumantes, se concibe

como un integrante más de la clase trabajadora. «Eso es fundamental –dice– saber a qué clase se pertenece, de qué lado se está» (Fernández, 2000:15). Asume su seudónimo como un homenaje al aguerrido cacique Pijao que combatió la ocupación española. Es un convencido del compromiso social de la caricatura. Su obra, más allá de reclamar, demanda a grito de lápiz un espacio digno y justo para el ser humano, sin preocuparle, por ello, que su trabajo en caricatografía política adquiera a veces el tono de pancarta. Cuando lo afirma su copete rebelde parece convertirse en un penacho de plumas y su nariz aguileña refrenda su condición de indígena anticolonialista, por cuyas venas también corre sangre hindú. De su infancia de viajes permanentes, cogiendo café o desbrozando cañaduzales, recuerda el primer retrato que hizo en el actual municipio de Buenos Aires (Valle). Se trataba de Titiribí, un colonizador ermitaño, hosco, que llegaba al entonces corregimiento, vestido con pieles de cuzumbo y con una escopeta de fisto al hombro. Lo impresionó ese hombre fuerte que infundía respeto, parco para hablar, que llegaba a la carnicería y salía con una cabeza de toro a la espalda, para perderse de nuevo por otro mes entre los breñales de la selva misteriosa. Lo consignó con tiza en una de las antiguas pizarras que se utilizaban en las escuelas. Rememora las historias del «Mohán», la «Patasola», la «Madremonte», el «Pollo maligno», el «Hombre caimán», el «Hojarasquín del monte», contadas al calor del fogón campesino, que aún pueblan su imaginación y le han impuesto el ejercicio creativo de contarlas al óleo en una serie de cuadros que exaltarán la presencia de la mujer en la demosofía colombiana.

Descendiente de una familia liberal, de corte radical inspirada en la doctrina de Uribe-Uribe, donde se escuchaban las arengas de Gaitán y se leía en familia las obras literarias de Víctor Hugo y el verbo incendiario de Vargas Vila, Calarcá recuerda que empezó a interesarse en la política, a través de los folletines que vendían semanalmente en los pueblos cafeteros. *Los Carbonarios* era uno de los títulos de aquellos folletines que recuerda vivamente, donde además de la trama pasional se entreveraba en la narración la historia de la revolución francesa, una historia que lo marcó en su opción política y artística.

Una tía severa –de aquellas que creían en el lema que inspiró la educación colombiana hasta mediados del siglo XX: «la letra con sangre entra»–, lo liberó de la trashumancia de sus padres y se lo llevó a Palmira y luego a Cali, donde realizó sus estudios primarios y secundarios, en el colegio Olaya Herrera.

Para canalizar su permanente inquietud por el dibujo y la pintura toma clases en 1948 en el taller del maestro Hernando González. En su memoria tiene vivo el recuerdo de este pintor que trabajaba en el barrio San Nicolás, en Cali, «como se hacía antes, a la luz del día, tenía su taller a la vista de todos, uno pasaba y lo veía pintar, como veía al zapatero o al sastre. Yo pasaba y me quedaba mirándolo trabajar». Con él aprende los rudimentos artísticos del dibujo, figura humana y la técnica de la acuarela. En 1944 conoce en Cali, a través de la revista *Semana*, las fisonomías de uno de sus más admirados caricatógrafos: Jorge Franklin. De él le sorprende el camino que a principios de si-

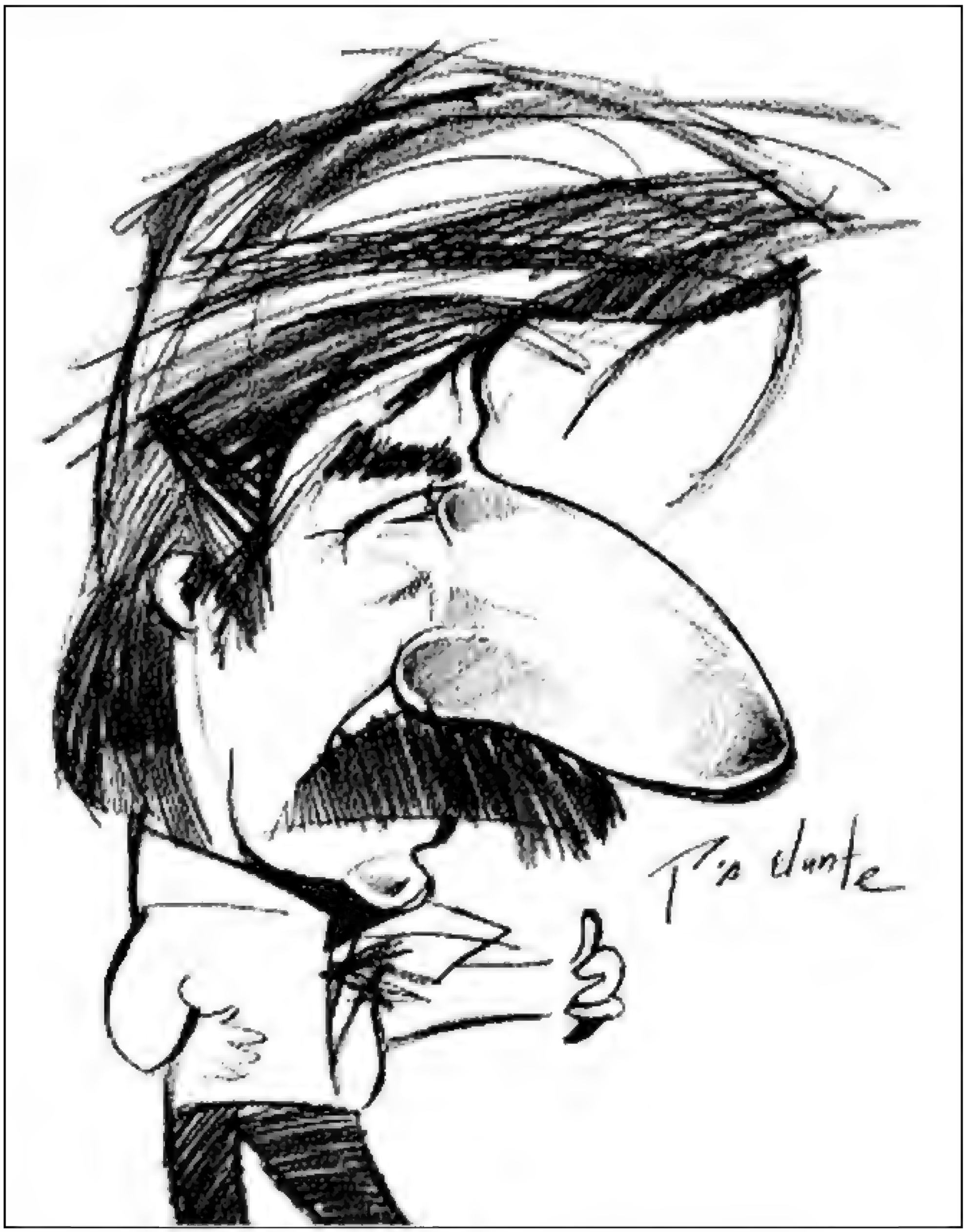


Figura 1: El caricatógrafo colombiano Arlex Herrera, visto por la pluma de Pinto.

glo XX le ofrece a la fisonomía caricatográfica colombiana; una propuesta nutrida por la corriente vanguardista de la época, de corte cubista con un limpio manejo del color y su consecuente compromiso con las ideas de izquierda que casi le cuesta la vida en la España franquista por su apoyo a los republicanos. El maestro Calarcá reconoce en este caricatógrafo, que también ofició la cari-

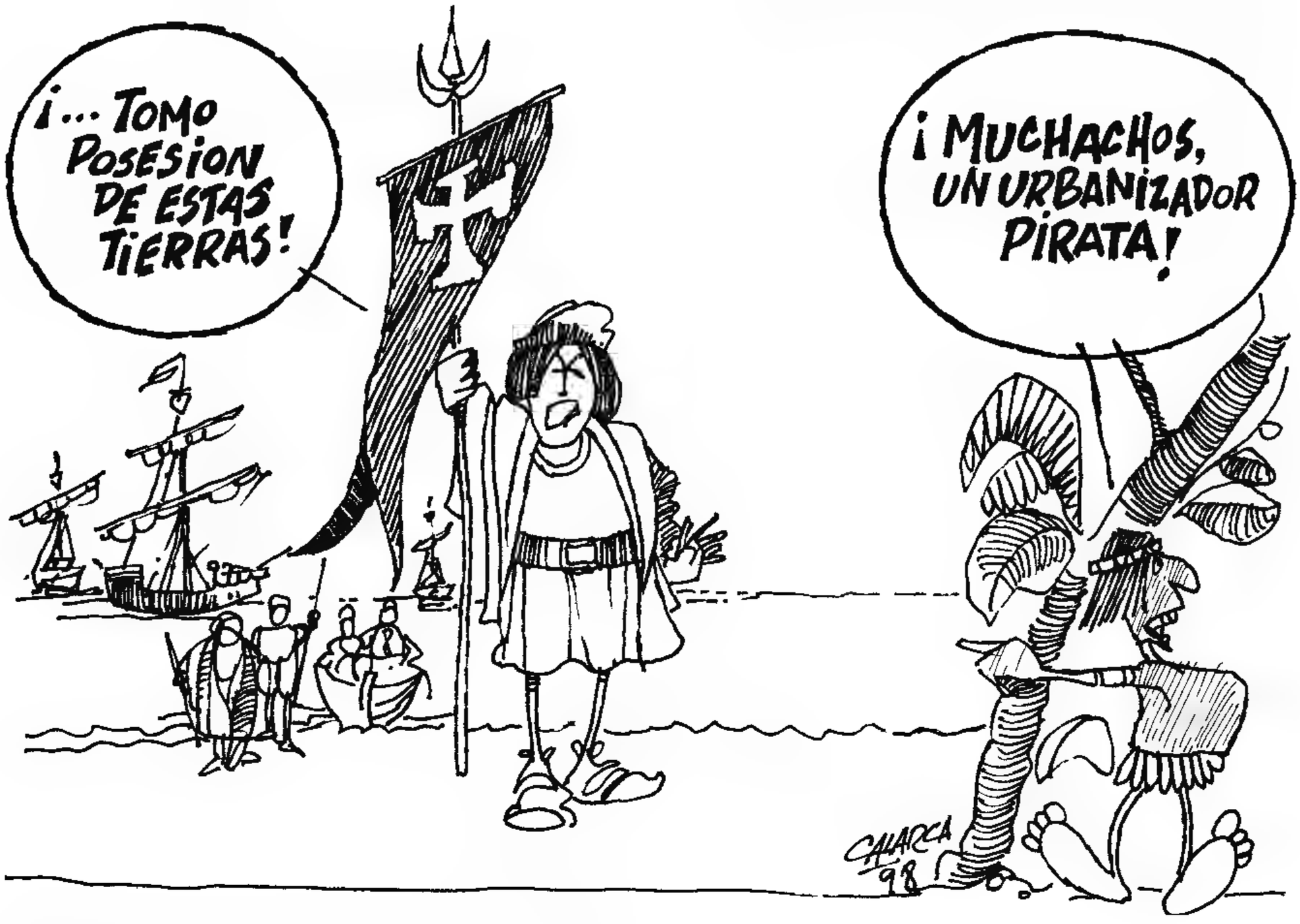


Figura 2: Humor caricatográfico de Calarcá.

catografía política, una orientación estética que trata de infundirle a sus estudiantes: la realización de una fisonomía que supere la sencillez de la síntesis, la facilidad de la exageración y se enfrente con las exigencias del diseño para la caracterización del personaje asumido.

Cambio de rumbos

Cali, la eterna ciudad de rumbas y soles, se vuelve pequeña para sus deseos y aspiraciones y decide viajar a Bogotá en 1957, año de la caída del dictador Gustavo Rojas Pinilla. En la capital de la república se vincula con un grupo de artistas conformado por el pintor Fernando Oramas, el escultor Alfredo Castañeda y el pintor Gustavo Balcárcel. Con ellos comparte sus inquietudes, aprende los secretos del oficio artístico, desarrolla la serigrafía e inicia, en las horas de tertulia, un acercamiento político a las teorías políticas de Engels, Marx y Lenin. Decide poner su talento al servicio de la clase proletaria. Su historia personal y su habilidad artística lo ponen en contacto con boletines y periódicos campesinos y estudiantiles. Inicia su proceso de formación política que lo alindera definitivamente con la izquierda colombiana –de la cual se hace militante–, y lo lleva a ejercer de lleno la caricatografía política como oficio vital.

Calarcá, la caricatografía política como ejercicio de clase

En Colombia el más familiar de los géneros caricatográficos es la caricatografía política o social. Por su condición de opinión pública que participa

de la vida política y social como crítica del poder o desenmascaramiento de la farsa social, acompaña las notas editoriales de los diarios y en muchas ocasiones participa de la línea ideológica del medio impreso.

A pesar de que en los primeros años ejerce su talento de retratista y su capacidad técnica para el manejo de la serigrafía, el ingreso de Calarcá en 1962 al semanario *Voz de la Democracia* –actualmente *Voz*– lo acerca a un escenario para el ejercicio de este arte comprometido. En el semanario sus primeras tareas constituyen un apoyo específico a la labor proselitista del periódico. El reconocimiento a su trabajo le posibilita el acceso a una beca del Instituto de Ciencias Políticas y de la Comunicación de Moscú donde cualifica su vocación artística. Se especializa en Comunicación Gráfica y recibe una formación integral que le permite entender cabalmente los principios de la caricatura, su historia, y los recursos técnicos y psicológicos para encarar con suficiencia el ejercicio de la caricatografía política. *Kokodril*, la revista de humor de mayor circulación de la desaparecida URRS, lo invita a sus páginas para destacar la calidad de su obra.

Calarcá considera que inicia realmente el ejercicio profesional de la caricatografía política después de su regreso del Instituto de Ciencias Políticas, durante el período presidencial de Carlos Lleras Restrepo. Remplaza en *Voz* a Manuel Parra, quien firmaba con el seudónimo de Espartaco. Desde entonces la iconografía de Calarcá recurre a la figura del prepotente Tío Sam para enjuiciar la realidad de Colombia y de América Latina; del estereotipado burgués para denunciar la inequidad del sistema y a las figuras de los militares para señalar sus encubrimientos. Desde ese entonces su voz –su grafismo– ha denunciado la paradoja de un país que se deshace en manos de los corruptos, que desaparece en las fisuras de la democracia, que muere masacrado y amordazado por los violentos de todas las extremas. Algo le queda claro de su trabajo, la diferencia entre su ejercicio y los receptores de sus mensajes, frente al de otros colegas. Mientras los lectores de Pepón, Osuna o Vladdo, pueden disfrutar de sus periódicos, los lectores de *Voz*, que no son muchos, saben que su sola posesión los convierte en objetivo militar de los grupos de extrema derecha.

Figura 3: María Cano (fragmento). Fisonomía artística de una de las líderes socialistas más importantes de Colombia.

Sobre la tesitura de la caricatografía política que el maestro Calarcá desarrolla en *Voz*, afirma Germán Fernández

Figura 4: Fisonomía artística en plumilla del compositor colombiano Francisco Zumaque.

(2000): «De esta manera se consolida la caricatura de Calarcá: radical, irrestricta, militante. Trazada más con el puño que con la mano; más con la convicción política que con la intención de servir a un requerimiento editorial previo. Como él mismo lo subraya se trata de una crítica frontal, no tanto al gobernante de turno, o al corrupto del día, sino a la clase dirigente en su conjunto. [...] Los años posteriores nos permiten seguir el rastro de ese trazo vigoroso en las páginas de *Voz*. Allí aparecen, como testimonio de la confrontación social que ha signado la historia del país, esas fisonomías contundentes en que las expresiones duras y rotundas no hacen sino reflejar una pugnacidad que parece no tener límites. Pero la lealtad no es sólo con la causa política, también lo es con la excelencia estética. Como resultado, y aunque la *gran prensa* lo haya visto de soslayo, quedan en incontables viñetas –acumuladas ya por cuatro décadas– un legado de arte e ingenio al servicio de su ideal social todavía no superado» (pp. 19 y 20).

Con el apoyo del semanario *Voz* organiza en Bogotá cuatro versiones del Festival Latinoamericano de Humor Gráfico (1987-1990) e instaura el Premio Ricardo Rendón, que será entregrado a los nuevos valores de la caricatografía colombiana. Entre ellos Jairo Peláez y Elena María Ospina. En esos momentos la caricatografía colombiana atraviesa por una especial coyuntura denominada *hito de los asociados*. Los caricatógrafos colombianos han dejado de ejercer en solitario su oficio y en tres ciudades del país, sin conocerse, inician un proceso paralelo que transforma la relación entre los creadores y el público: trabajo en grupo, exposiciones, publicaciones colectivas, revistas formativas. En Cali aparece la revista *Click*, en Medellín la revista *Frivolidad* y en Bogotá el Taller de Humor, liderado por Bernardo Rincón y Jorge Grosso. Una disidencia promovida por Germán Fernández y Jarape, frente a las políticas impositivas de los líderes del Taller de Humor, originará la Asociación Colombiana de Caricaturistas: el Cartel del Humor. Calarcá se integra a este colectivo compuesto por los caricatógrafos Jairo Peláez (Jarape), Germán Fernández, Jairo Linares, Vladimir Florez (Vladdo), Elena María Ospina, José Roberto Agudelo Zuluaga (Azeta), Rubén Darío Bustos (Rubens), Nelson Garibello, Marco Pinto, Luis Eduardo León, los hermanos Diego y Sergio Toro, Guillermo Cubillos (Guille), Andrés González (Gova), Edgar Humberto Alvarez (Plastilínico), los periodistas Álvaro Montoya (Alfín), Jorge Consuegra, y los gestores culturales Mario

García y Carlos A. Villegas (Petete). Con ellos consolidará la fase más significativa en su producción artística y personal su incursión en la fisonomía caricatográfica.

La prolongación revolucionaria de una tradición

Calarcá, el retratista que ha inmortalizado en una obra volátil –afiches y pancartas– los rostros de los líderes políticos de la izquierda colombiana, promoverá el encuentro de las nuevas generaciones de caricatógrafos con la fisonomía caricatográfica: el arte de acentuar los movimientos que la naturaleza dibujó en el rostro de los seres humanos para desnudar su carácter, como lo podría afirmar Bergsón (1973). Otra visión distinta a la aprendida en la lectura de Velásquez, de quien admira la fuerza y el dramatismo de su personajes; de Ingres, de quien aprendiera, desde una percepción diferente, la suavidad de las formas, o de sus admirados Epifanio Garay o Francisco Javier Cano, considerados por él como los más grandes maestros del retrato en Colombia.

Esta incursión lo llevará a hacer énfasis en la exageración (capacidad de distorsionar un rostro sin afectar la singularidad del personaje), la síntesis (la máxima información con el menor número de elementos), la caracterización (capacidad para traducir en trazos la personalidad de un sujeto) y el diseño (capacidad para componer formal y estéticamente diversos elementos) como notas características de un género que tiene como propósito auscultar el alma del hombre. Un arte cuya tradición se atribuye a Leonardo Da Vinci y tiene

Figura 5: Fisonomía caricatográfica del caricaturista latinomericano Mario Moreno Cantinflas desde la perspectiva del nuevo paradigma de la caricatura.

en Colombia una trayectoria expresada en los nombres de Jorge Franklin, Ricardo Rendón, Moreno Clavijo, Silvio Bedoya, Jairo Linares, Ismael Roldán, Fabio Botero, Silvio Vela y su discípulo Omar Figueroa Turcios, quien bajo la égida del maestro Calarcá transformó el género en Colombia y sigue conquistando premios y reconocimientos en Europa.

En Colombia revive la fisonomía caricatográfica

En esa tradición caricatográfica se inscribe con renovada fuerza la obra y la contribución del maestro Arlés Herrera (Calarcá), tanto por su aporte conceptual y técnico como por su condi-

ción de promotor de la fisonomía caricatográfica. Su vinculación con el Cartel del Humor, como ya se mencionó, y con la Escuela Nacional de Caricatura lo marcarán positivamente. «Es una coyuntura como esta la que permite desarrollar en el país la denominada *caricatura en vivo*. Contando con una experiencia previa del Taller y alentado por las impresiones de lo que el propio Arlés Herrera había visto en los bulevares europeos –en la calle Rabat de Moscú, por ejemplo–, donde los transeúntes se detienen a ser caricaturizados por artistas ocasionales, se lanza a la iniciativa de dibujar a los visitantes de la Feria Internacional de Bogotá. Calarcá recuerda la caricatura realizada para el evento. Fue en 1987, precisamente en el marco de la primera versión de la Feria. La *víctima* fue Mario García, quien posó con el aire digno de un promotor del arte, pues precisamente se encontraba en la brega de fundar La Escuela Nacional de Caricatura. La caricatura en vivo ha logrado desde entonces un mayor auge en el país y el número de sus exponentes ha ido en aumento. El público, por su parte, se ha hecho cada vez más selectivo, imponiendo así un mayor compromiso de los dibujantes con su trabajo» (Fernández, 2000: 21-22).

La exitosa recepción de la propuesta de Calarcá por parte del público logra que el espacio de la Feria del Libro crezca paulatinamente y deje de ser una mesa donde realizan fisonomía caricatográfica sólo los caricatógrafos bogotanos, para convertirse en un pabellón donde los visitantes encuentran caricatógrafos de todo el país. Con Calarcá se recupera el trabajo de los caricatógrafos de finales del siglo XIX y se masifica un género que le permite a los colombianos de finales del siglo XX mirarse en el espejo cómico y aprender a reírse de sí mismos. La fisonomía caricatográfica deja de ser un motivo de burla por parte del oficiante, para convertirse en motivo de gozo para la persona caricatografiada.

La fisonomía, una re-evolución personal

La obra del Maestro Calarcá, dueña de un pulcro manejo técnico, se caracteriza por una búsqueda constante de nuevas formas de diseñar el rostro humano y por una evolución permanente en la expresión gráfica. De las fisonomías caricatográficas presentadas en el catálogo «Veintitrés ilustradores colombianos», en 1991, a las incluidas en el catálogo «Rastreando rostros» de la exposición en la Feria Internacional del Libro del 2002 –que viajó a la Universidad de Alcalá de Henares, España, en el mismo año–, se observa una evolución que varía del manejo formal de la figura caricatográfica a un grafismo que encuentra en la composición y en el diseño la fortaleza de su propuesta. Basta comparar las versiones que realizó de nuestro Nóbel de Literatura para confirmar esta aseveración. Un rectángulo negro como *leit motiv* visual, modula el diseño de los personajes de la serie «Rastreando rostros», que encuentra en los trazos geométricos y en el uso de objetos y elementos propios del personaje, el discurso unificador para expresar el carácter y las circunstancias de los personajes caricatografiados: Frida Khalo, Skármeta, Dalí, Orson Welles, Günter Grass, Nicolas Guillén, entre otros.

Entre estas dos expresiones evolutivas es posible encontrar una propuesta intermedia. Se trata de la la exposición que la Gerencia de Cultura del Quindío, bajo la dirección de Gladis Molina, organizara en 1999 como un reconocimiento al aporte de Calarcá al desarrollo cultural de su tierra natal. En esa exposición el Maestro Calarcá presenta su personal interpretación de una serie de personajes populares –trabajados en papel acuarela y en formato de pliego–: los Tolimenses, el flaco Agudelo, Amparo Grisales, Luciano Pavarotti, la gorda Fabiola, entre ellos.

Al innovar el formato –generalmente los caricatógrafos trabajan en pequeño formato– y preocuparse por la calidad de los materiales trabajados, reta a las nuevas generaciones a encarar con una visión estética y plástica el ejercicio caricatográfico. En esta serie aprovecha su maestría de colorista y utiliza la luminosidad de la acuarela para crear atmósferas que comentan las particularidades de las personalidades abordadas. En la caricatografía de David Manzur, por ejemplo, donde ya aparece el rectángulo negro que lo identificará en «Rastreando rostros», recurre a la proxemia –definición del significado de un objeto con relación a su entorno– para reafirmar el carácter particular del personaje caricatografiado; de tal forma que dibuja al artista montando a la usanza femenina, y crea una atmósfera particular utilizando la iconografía que caracteriza los temas y el estilo del pintor (caballos, lanzas de San Jorge, túnicas de corte medieval).

El aporte realizado a las nuevas generaciones de caricatógrafos, a través de dieciséis años de docencia en la Escuela Nacional de Caricatura, en Bogotá; así como su apoyo pedagógico a Taller Dos, en el municipio de Calarcá y los innumerables talleres realizados por invitación especial en distintas regiones colombianas consolidan su condición paradigmática en la fisonomía caricatográfica colombiana.

Detrás del hombre que escudriña el rostro humano para conferirle a la línea la tarea de exagerar la realidad y ofrecerle al lector, en un guiño cómplice, verdades más profundas que la simple apariencia, se evidencia la habilidad de un maestro del retrato artístico, como lo atestiguan sus trabajos sobre María Cano o los 50 dibujos a plumilla que le contratara la Orquesta Filarmónica de Bogotá para homenajear a los músicos colombianos.

La desaparición simbólica en un país desplazado

En Colombia, donde el atropello a los derechos humanos es una constante de las fuerzas en conflicto, donde la desaparición forzosa y el secuestro han sido elevados a la categoría de instrumentos de la lucha política, se puede afirmar que existe también la desaparición simbólica como parte de una estrategia implícita y antidemocrática para acallar las voces de oposición a una política global que realmente ampara intereses de mercado. Y como les sucede a muchos de los artistas vinculados con la izquierda colombiana –basta recordar al innombrado Fernando Oramas–, Calarcá es uno más de los desaparecidos simbólicos de este país. A diferencia de caricatógrafos como Pepón –quien incluso llegó a desempeñar funciones diplomáticas–, Osuna y Vladdo, que gozan del reconocimiento de los medios

de comunicación de la denominada industria cultural y tienen algún posicionamiento entre el imaginario nacional, el trabajo de Calarcá se sostiene y circula nacional e internacionalmente gracias a circuitos alternos que validan su producción y aporte a la construcción de una nación más democrática e igualitaria.

No obstante esta intención subterránea, la labor en caricatografía política y fisonomía caricatográfica de Calarcá, empieza a tener un reconocimiento que progresivamente lo saca del ostracismo al que ha sido condenado en su propia nación. El Festival de la Historieta de México le tributó un homenaje como invitado de honor, La X Bienal de Humor Gráfico de Cuba lo galardonó por la fisonomía en bronce del poeta Nicolás Guillén. Asimismo, la Gobernación del Quindío le otorgó el Retablo Quimbaya en la modalidad Maestro de Maestros, en el marco de La CafeteRÍA, Encuentro Nacional de Caricatura, realizado en Armenia, en agosto de 2000 e incluyó su nombre en la antología caricatográfica «A punta de lápiz, El Quindío en la caricatura colombiana». En el 2003 fue invitado especial, en compañía de Vladdo y Rabanal, al Festival de Humor Gráfico que lidera en Francia, Dominique Hervé, donde se dedicó un salón especial a Colombia para propiciar –desde la perspectiva de la caricatografía colombiana– una mirada al conflicto de nuestra nación. Recientemente Cuba lo invitó como jurado de la XIII Bienal de Humor Gráfico. Distinciones que validan su nombre y la calidad de su trabajo en el ámbito nacional e internacional.

Enérgico, vital, innovador, comprometido con la realidad nacional y aportando su gota de tinta al desarrollo de la juventud colombiana, Calarcá se consolida, a través de circuitos alternativos de divulgación, como uno de los más importantes cultores de la fisonomía caricatográfica en la historia de la caricatografía colombiana.

Bibliografía

Alternativa, The New York Review, edición 25, Louis Menand, Bradley & Gore, diciembre de 1999.

Bergson, Henri: «La risa», traducción del francés de María Luisa Pérez Torres, Colección Austral, Madrid, 1973, 164 pp.

Botero, Fabio: «Libreta de apuntes. Edición personal», catálogo «Bulevar de la Caricatura Colombiana», 1991.

Calarcá, Ocuellar: «Rastreando rostros», catálogo, 2002.

Colmenares, J.: «Ricardo Rendón, una fuente para la historia de la opinión pública», Fondo Cultural Cafetero, Bogotá, 1984.

Fernández, Germán: «A punta de lápiz. El Quindío en la caricatografía colombiana», Gobernación del Quindío, Gerencia de Cultura, Armenia, 2000.

Freud, Sigmund: «El chiste y su relación con lo inconsciente», traducción del alemán de Luis López Ballesteros y de Torres, Santiago Rueda, Buenos Aires, 1952.

Gómez H, Alvaro: «Pepe Gómez un innovador. Historia de la caricatura en Colombia», Banco de la República, Bogotá, 1987.

Mendoza, Claudia: «El espejo bogotano», en «Bogotá en caricatura. Historia de la caricatura en Colombia», Banco de la República, Bogotá, 1988.

Segura, Martha: «Datos biográficos de José Manuel Groot», en «Historia de la caricatura en Colombia», vol. 8, 1991.

Segura, Marta: «Jorge Franklin», página electrónica de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

Stern, Alfred: «Filosofía de la risa y el llanto», Ediciones Imán, Buenos Aires, 1950, 272 pp.

«Veintitrés ilustradores colombianos», catálogo, 199?.

Vigara, Ana M.: «Sobre el chiste. Texto lúdico», URL: http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/chiste.html.

WallStress, año1, no. 1, julio-agosto 1998.

La historieta argentina. Un lenguaje de masas llamado a silencio

Laura Vazquez
Docente en la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Becaria doctoral del Conicet, Buenos Aires, Argentina

Resumen
Este artículo ofrece un recorrido sobre algunos hitos históricos de la historieta argentina. Asimismo, se sostienen algunas hipótesis acerca de la relación paradójica inscripta en la imagen y la palabra, así como planteos teóricos sobre el modo particular en el que el relato dibujado configura identidades sociales y participa de esta forma en la conformación de las subjetividades y la cultura de una época.

Abstract
This article offers a journey on some historical landmarks of the Argentinean comic. Also, some hypotheses are sustained about the paradoxical relationship inscript in the image and the word as well as theoretical proposals on the particular way in which the drawn story configures social identities and participates in this way in the conformation of the subjectivities and the culture of a time.

La historieta argentina forjó su identidad durante la llamada *época de oro*, período comprendido entre las décadas de 1940 y 1960. Hacia mediados de la del cincuenta «se editan más de 165 millones de ejemplares anuales de revistas de historietas, la mitad del total del material que se lee en el país» [1]. Algunas editoriales durante ese lapso publicaron en sus revistas historietas de consumo masivo: Editorial Columba (1922), Editorial Abril (1943), Acme Agency (1950), Muchnick Editores (1950), Editorial Codex (1951), Editorial Frontera (1957), entre otras. A partir de la década del setenta, algunas de estas empresas desaparecen de la escena editorial. La crisis tomó su forma más significativa con el cierre en 1963 de Editorial Frontera, creada por el guionista Héctor Germán Oesterheld [2].

En el número uno de la revista *Hora Cero Suplemento Semanal*, el 4 de septiembre de 1957 se publicaba «Una cita con el futuro: el Eternauta; memorias de un navegante del porvenir». Este es el título completo con el que Oesterheld presentaba la mítica historieta «El Eternauta», ilustrada por Francisco Solano López. La historia se publicó semanalmente hasta el número 106 del *Suplemento Semanal*, el 9 de septiembre de 1959 [3]. Editorial Frontera es la cuna de la historieta *moderna* nacional, ya que

sus revistas *Hora Cero* y *Frontera* marcan una distancia del maniqueísmo presente en las revistas del período. Por primera vez en la historieta nacional se producen tramas en donde se cuestiona la validez del acto heroico tal como se entendía hasta el momento. Las historias de Oesterheld fueron dibujadas por profesionales: Pratt, Solano López, Roume, Breccia, Pavone, Haupt, Moliterni, Del Castillo [4].

En la *vereda de enfrente* se hallaba la Editorial Columba que edita los álbumes *Intervalo*, *Fantasía* y *D'Artagnan*. Estas revistas no igualan la calidad argumental y gráfica de las ediciones de Frontera, pero no por ello deben ser descalificadas. Las publicaciones de Columba han sido las más populares de la historia de la historieta nacional y casi no son mencionadas en la escasa bibliografía sobre el tema.

Con la caída de Frontera y a partir de mediados de la década del sesenta, la historieta deja de ser territorio privilegiado del escapismo para avanzar en direcciones estéticas y temáticas nuevas. La convivencia de registros de la *alta cultura* y de registros de la *cultura menor* o *media* se pone en escena en estos años, momento en el que las referencias a los transgéneros y a los saltos y juegos estéticos ocupan los debates académicos y artísticos. Estas nuevas formas del relato gráfico y textual estallarán a comienzos de la década del ochenta y se consolidan hacia mediados de esta, con una publicación de Ediciones de la Urraca, la mítica revista *Fierro*.

Estas exploraciones condensan desde distintos lugares la sensibilidad de la época. Pero precisamente, en el momento en que la historieta nacional rompe con ciertos patrones de producción convencional –imposible no vincular algunas obras con cierta cultura *punk*, el movimiento del *pop art*, la política y el sicoanálisis lacaniano– el consumo en términos de ejemplares vendidos por revista decae imprevisiblemente. Hay que tener en cuenta que a mediados de la década del sesenta las grandes editoriales sacan del mercado las revistas semanales de historietas para remplazarlas por la fórmula editorial de los mensuarios. Esta estrategia editorial tiene en cuenta el nuevo posicionamiento de los lectores en el mapa de los consumos culturales. Si a finales de la década la historieta irrumpe en un nuevo escenario –el campo artístico y el campo intelectual– también por esos años se produce un retroceso en su contacto con los sectores populares.

Precisamente, el interés por el *noveno arte* por parte del campo artístico y sectores ligados a la alta cultura ya se había puesto de manifiesto en Europa, fundamentalmente, en una exposición en el Museo del Louvre. En 1964 se funda en Francia la Sociedad de Estudios e Investigaciones de Literaturas Dibujadas, y en 1965 se celebra en Bordighera (Italia) el Primer Congreso Internacional de Historieta. Un año después, también en Italia, se lleva a cabo el primero de los hoy célebres Congresos Internacionales de Lucca, y se otorga por primera vez el consagrado premio Yellow Kid a la producción de comics.

En Argentina, entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre de 1968, en el Instituto Di Tella, tuvo lugar la Primera Bienal de la Historieta y el Humor Gráfico. Colaboraron en el evento la Escuela Panamericana de Arte e intelectuales ligados al Centro de Investi-

gaciones Artísticas del Instituto. Pese a que los tiempos marcaban la crisis, el acontecimiento motivó a que más de treinta mil personas concurrieran a la sala de exposiciones. No todos los que asistieron al evento eran lectores de historietas. Pero, claro, la historieta interesaba por otra cosa: era un fenómeno cultural y masivo y, sobre todas las cosas, un testimonio social de la época.

En palabras de Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno: «Se dice que, cuando en octubre de 1968 la historieta argentina entró en los amplios y luminosos salones del Instituto Di Tella, en la Primera Bienal de la Historieta, la historieta argentina estaba aletargada si no muerta. Los trabajos que allí se exponían correspondían a una década atrás. Ninguna de las cosas recientes que colgaban de las paredes decía mucho de sí. En cambio hablaba de artistas que prometían una trayectoria interesante en el futuro» [5].

Y coincide Juan Sasturain al respecto: «La llaman *noveno arte* y prenden todas las luces. La descubre la Cultura con mayúscula, la saca de debajo de la tierra. El Di Tella del 68 en Argentina no es un reflejo de lo que pasa en el país, no es culturalmente representativo. Es un reflejo de Europa. La historieta argentina en el 68 estaba muerta. ¡Lo decía el viejo Breccia! ¡Se cagaba de hambre! Oesterheld no tenía un mango, laboraba para los chilenos haciendo una basura porque no tenía trabajo. El fenómeno Di Tella no era el resultado de la cultura popular masiva en Argentina, fue un rescate teórico, un fenómeno especular [6].

Es así como los últimos años de la década del sesenta no auguran tanto *el fin de la historieta* como un momento

Figura 1: *Skorpio* no.64 de junio de 1980.

de reconversión de las comunidades interpretativas que la consumen y un momento de transformación social y cultural en el país. Cabe preguntarse entonces ¿porqué la historieta de la edad de oro *muere* hacia finales de la década del sesenta?, para replantearse entonces: ¿qué tipo de historieta surge hacia finales de la década del sesenta y a partir de la del setenta?

En la década del setenta se transforman las condiciones de producción de historietas y se vuelve clara su concepción *adulta*, varían las estrategias de publicación –esto se hace evidente en las revistas de Columba–, se produce una hibridación ascendente con otros

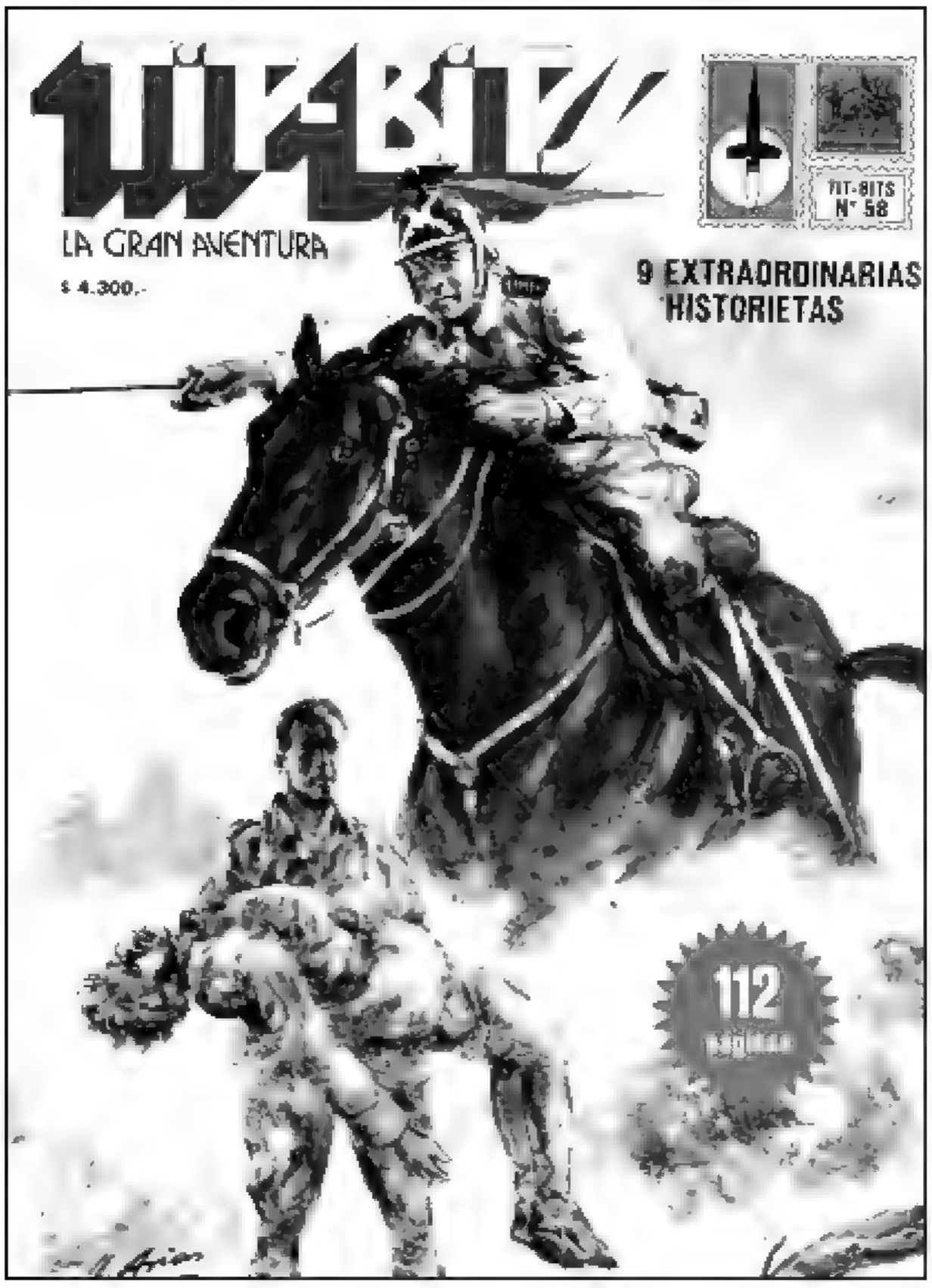


Figura 2: *Tit-Bits* no. 58 de agosto de 1980.

géneros masivos, está a la orden del día el problema de *lo nacional*, las complejas relaciones entre las agencias locales y las grandes editoras internacionales. Son años en los que se intentará abordar un tipo de historieta *seria*. Es notorio el hecho de que Héctor Oesterheld, y otros autores que tradicionalmente no pertenecían a esa tradición editorial, son incorporados a la Editorial Columba entre 1970 y 1975 para realizar un tipo de trabajo que originalmente no tenía espacio en esa editorial.

Al mismo tiempo, el cambio de década funcionó como *bisagra* en su producción de historietas para adultos, con la aparición en 1971 de la revista *Top*, que albergó entre sus páginas a autores como Néstor Olivera, Gustavo Trigo, Héctor Oesterheld y Osvaldo Lamborghini. De la edad de oro apenas quedará la nostalgia de la historieta nacional. Como recuerda el escritor Pablo de Santis: «Cuando los que éramos chicos en los sesenta leíamos historietas, la aventura era algo que siempre ocurría en otro lugar. Y eso era lo bueno: para la realidad, lo inmediato y el tedio, ya estábamos nosotros. A nadie se le hubiera ocurrido pedir historietas argentinas. [...] De la época dorada no se hablaba. Eso vino después, fue una mirada retrospectiva. El pasado es algo que siempre tarda en construirse» [7].

Se trataba sólo de la primera crisis que sufriría el medio y no la más dura. Mientras que a finales de la edad de oro se planteaban años de caída en las ventas, las editoriales lograron mantener sus títulos en el mercado. Este es el caso de la Editorial Columba que subsistió hasta el año 2000 inclusive. A partir de 1994 sólo saldrán títulos de rediciones pero que mantendrán las revistas en los kioscos.

La crisis de finales de la década del sesenta se revierte paulatinamente hacia mediados de la del setenta, cuando una serie de emprendimientos editoriales plasmó los progresos artísticos de sus autores. Este crecimiento se cristalizó en cifras de venta: mientras que en 1967 el total de ejemplares vendidos ascendía a 21 millones, en 1974 el volumen de venta alcanzaba los 45,7 millones de ejemplares. Justamente 1974 funciona como el inicio de una nueva política para las masas cuando la Editorial Récord lanza ese año la revista *Skorpio*, a la que luego se le sumaron las ediciones de *Tit-Bits*, *Pif Paf*

y *Corto Maltés*, todas publicaciones que albergaron en sus páginas a los nuevos profesionales de la historieta argentina [8]. Cabe entonces decir que fue Récord, desde sus publicaciones, la editorial que adoptó una postura revisionista de la historieta producida en la edad de oro, dando un relativo espacio a la incipiente historieta de exploración gráfica y ensanchando la dimensión de lo *aventurable*. Es también en 1974 cuando el matutino *Clarín* modificó su pauta de contratación de historietistas para la contratapa y remplazó las historietas compradas al exterior por producción íntegramente realizada en el país. En las nuevas revistas de la década, autores como Carlos Trillo, Juan Sasturain, Horacio Altuna, Carlos Mandrafina, tuvieron la posibilidad de trabajar junto a los maestros de la edad de oro como Alberto Breccia, Héctor Oesterheld, Francisco Solano López, entre otros. Un ejemplo emblemático de estas combinaciones magistrales se refleja en el trabajo de Trillo y Breccia: «Un tal Daneri» [9].

Dos años antes que la revista *Skorpio* surgió la revista *Satiricón* (1972), editada por Oscar Blotta y Andrés Cascioli; este último editó en 1974 la revista *Chaupinela*. En 1975 también comenzó a editarse la revista *Mengano* de la Editorial Julio Korn y tres años después Cascioli editó *Humor Registrado* (1978), revista de gran repercusión durante la transición a la democracia y que continuó produciéndose durante más de veinte años.

Con el régimen dictatorial que impuso el terrorismo de estado entre 1976 y 1983, quedan anulados los espacios de libre oposición y por lo tanto la producción de historietas presenta escasas obras de carácter disruptivo [10]. Las contadas obras críticas tuvieron lugar en publicaciones muy disímiles entre sí y fueron creadas por autores con distintas formaciones ideológicas, estilos artísticos y estrategias de escritura. Es decir, la transgresión en la historieta del período dictatorial, se dio en intersticios que pueden encontrarse en distintos tramos que van de *lo más masivo* a *lo menos masivo* del campo de producción editorial. Una observación más que puede hacerse de esos años es que se produjo una mayor fuerza de investigación creativa en la labor de los dibujantes que en la de los guionistas. Y ocurrió, posiblemente, porque el dibujo habilita más el uso de recursos estilísticos *encubiertos* que aquellos a los que la palabra tiene acceso. Finalmente la experimentación de los guionistas en el terreno del cómic para adultos, las obras eróticas y los relatos de corte vanguardista se postergó hasta el último tramo de la dictadura. En la década del ochenta la historieta de aventuras comparte el mercado con la historieta más puramente *de autor* que se publicaba en *Superhumor* y *El Péndulo*, ambas editadas por Ediciones de La Urraca. A principios de la década, autores como Carlos Trillo ya eran mundialmente reconocidos por sus trabajos para el exterior. Fue a finales de los ochenta cuando el mismo Trillo se embarcaba en su única experiencia de edición: El Globo Editor, sello bajo el cual comenzó a publicar la célebre revista *Puertitas*. Otra propuesta de la década es la revista *Cuero* (1982), dirigida por el semiólogo Oscar Steimberg, de la que editaron sólo tres números. Las producciones editoriales llevadas adelante por los

agentes del campo intelectual y artístico, como es el caso de la revista *Cuero* o de la revista *Literatura Dibujada* (1969) dirigida por Masotta, si bien no lograron afianzarse a largo plazo ni posicionarse como referentes en los lectores, resultaron una notable tentativa de cruce entre el campo artístico, el intelectual y el historietístico.

Aunque en la década del ochenta la historieta avanzó en direcciones estéticas, temáticas e ideológicas no transitadas no se logró movilizar a los alicaídos consumidores de aventuras. La década albergó a la vanguardia estética ya que fue adoptada tanto por los profesionales legitimados del campo como por aquellos que incipientemente buscaban afianzarse.

Y fue la revista *Fierro* (1984-1992) la que desde su política editorial permitió plasmar dicha experimentación. La dictadura militar había terminado y *Fierro* sería la revista de la transición con un marcado corte *juvenilista* en su oferta cultural. No es casual que la publicación se subtitulara *Historietas para Sobrevivientes* ya que buscaba conjugar un proyecto de recuperación con un proyecto de innovación. Es cierto también que el eslogan también habilitaba una lectura política e histórica: «¿Estaban vivos o muertos los lectores de *Fierro*? Apostamos –cautelosa y macabramente tal vez– a los sobrevivientes» [11].

El dibujante Alberto Pez recuerda de esa experiencia: «Yo tenía mis proyectos preparados, y quería ver si tenía alguna chance de mandarlos a algún lado, como Columba, o a lo sumo Récord. Esos eran los únicos canales viables que tenía. De repente, veo *Fierro* y digo: "quiero hacer algo para acá". Porque la línea política de *Fierro* era muy libre. Se trataba de buscar lo novedoso o lo experimental, el lenguaje no tenía pautas. Querían eso, que la maquinaria funcionara con creación pura. Se me ocurre que estas cosas sólo suceden una vez» [12]. En tanto que el guionista Gustavo Schimpp asegura: «*Fierro* nos ayudó a muchos treintañeros a descubrir la otra historieta, la que está condimentada con referencias, con literatura, con política, con sentimientos (y no los de *Intervalo*)» [13].

Al mismo tiempo, la revista interpeló a sus lectores como a una comunidad interpretativa de intereses [14]. La respuesta del público lector de clase media fue inmediata y la revista tuvo un rápido afianzamiento editorial. Es importante señalar que las políticas de la Editorial La Urraca tendieron a marcar la diferencia entre el tipo de producción gráfica de las revistas tradicionales y los tanteos estéticos de la nueva generación [15]. En este sentido es relevante notar el discurso que, en una publicidad gráfica de septiembre de 1981, sostenía la revista *SuperHumor* de Editorial La Urraca: «¿A usted le gusta que le digan idiota? No, no le gusta. Por eso nunca lee revistas de historietas. Por lo menos, no las lee en público. Sí. Es así: leer historietas es una actividad vergonzante. Y entonces, el que lo hace –y somos muchos, vea–, lo hace a escondidas. Por eso, porque teníamos ganas de tener una revista que pudiéramos comentar con los amigos, que no nos diera calor sacarla en el tren, que se comprara sin necesidad de tener que esconderla adentro del diario, por eso inventamos *SuperHum*®. Una revista de historietas sin vergüenza...».

Esta mirada es la que prevaleció du-

rante los años de transición a la democracia. Una mirada que parecía sostenerse en el débil equilibro que sustenta cierto esnobismo marcado por la apertura en contraposición a lo tradicional. El anuncio es una evidente alusión a las revistas de la Editorial Columba que entonces, se sostenían en el mercado a duras penas. Pero no sólo fue este el discurso de la Editorial La Urraca, si revisamos los textos producidos años atrás, vemos que también la Editorial Récord buscaba diferenciarse de Columba. Basta un artículo escrito por Alfredo Scutti, editor de Récord, para dar cuenta de ello: «Hablar de uno no queda bien. Pero peor queda la falsa modestia. [...] El proyecto fue mensual y llevó un nombre *Skorpio*. En él nucleamos a los mejores guionistas y los mejores dibujantes, fusionamos equipos abocados a la creación de historietas de autor y demostramos, aunque suene grosero, que hacer historietas no es hacer chorizos. La realidad nos dijo que era cierto, que una inabarcable masa de lectores estaba sedienta de obras maduras. [...] No creemos haber alcanzado la perfección, ni tampoco pensamos que ya podemos dormir justificadamente el sueño de los justos. Siempre sostuvimos que cuando un género alcanza la categoría de arte no puede ni debe detenerse» [16].

Sin embargo, no todas las obras de las revistas tradicionales de Columba ofrecieron a sus lectores relatos *vergonzosos*. Es evidente que en dicha editorial recalaron las historias más complacientes con la hegemonía –sus historietas lo confirman–; sin embargo existieron discontinuidades de tipo imprevisto, rupturas de las correspondencias entre los editores y los autores. Con más

Figura 3: *Hum®* no.98 de enero de 1983. El número anterior fue secuestrado por la dictadura.

precisión, existió una lucha solapada que permitió a los autores no resignar un mínimo de libertad estética. Aunque la producción de historietas de los Hermanos Columba estuvo signada por los parámetros de la maquinaria industrial de maximización de ganancia, los autores negociaron activamente sus relaciones con los textos. Si bien el mandato editorial impuso la nivelación de la diferencia y las tácticas empresariales pautaron los géneros preferidos y las temáticas tratadas por estos, no todo estuvo perdido para los trabajadores de Columba. Un poblado número de historie-

HUM® PRESENTA

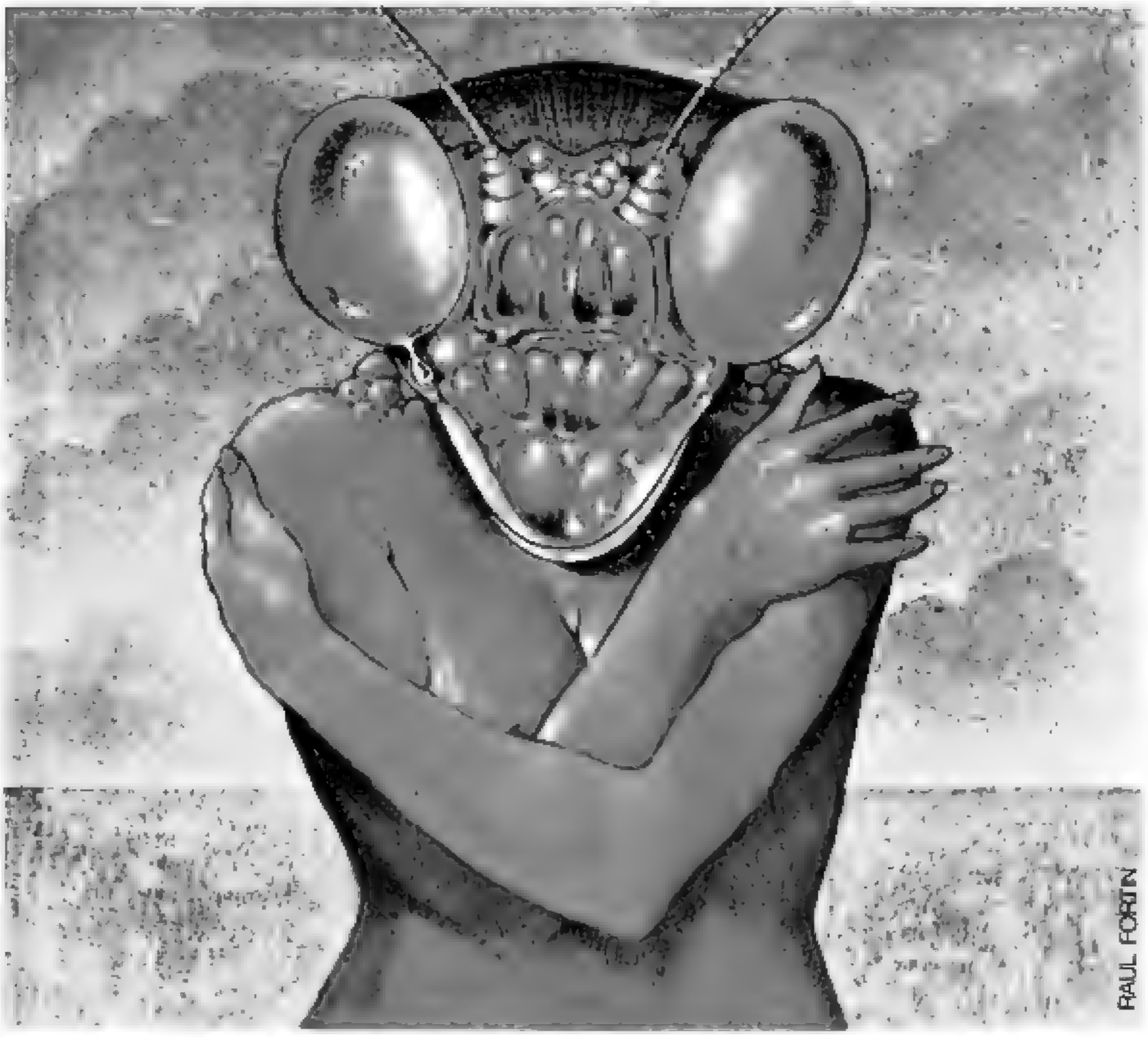
EL PÉNDULO 1

$ 3.000.-

entre la ficción y la realidad

RAY BRADBURY: Un hombre cuidadoso muere
J.G. BALLARD: Prisionero de los abismos de coral
ALBERTO BRECCIA – H.P. LOVECRAFT
TRILLO • ALTUNA • ENRIQUE BRECCIA • ANIBAL VINELLI
CAPANNA • FONTANARROSA
ELVIO GANDOLFO • GRONDONA WHITE • TABARE

CINE / PLASTICA / LITERATURA / MUSICA



THOMAS DISCH: Las cucarachas. Cuento ilustrado por Fati

Figura 4: *El Péndulo* no. 1 de septiembre de 1979.

tistas no abandonaron la voluntad de forma de sus obras. A pesar de que la dirección de la narrativa se prefijaba de antemano los rasgos definitorios y la estructuración formal de la historieta, presentó muchas veces soluciones personales. Finalmente, en esta *gran fábrica de chorizos*, como se llama en el ambiente historietil a la editorial más longeva de la historia, se contrabandearon ideas y se logró establecer un pacto entre editores y autores: ambos mantuvieron un juego sutil de tensión y conflicto permanente.

Pero estas tensiones no fueron rupturas, salvo contadas excepciones [17]. Porque si bien el cambio historietístico se iniciará e la década del sesenta es recién en las del setenta y ochenta cuando la experimentación narrativa y gráfica alcanza su momento de mayor esplendor [18]. El *problema* es que las investigaciones de la década del ochenta al rehusar los procedimientos y esquemas de la historieta que les precedió, al componer otras miradas y descomponer coordenadas anteriores dejaron fuera algo más que *la vieja escuela*. El proceso de afianzamiento artístico irá acompañado de una gradual pérdida de alcance social, que se acentúa fuertemente hacia finales de la década del ochenta [19]. Las revistas que surgen en esta etapa de la nueva historieta, así como los nuevos autores que profundizan los giros estilísticos producidos por sus maestros, no alcanzan a sensibilizar a los públicos masivos. Se produce una caída del género fantástico y de aventuras y prevalecen las obras *realistas* por un lado y las de corte *artístico* por otro. La moda de la verosimilitud deslumbra a los editores y exige cuidadosos tratados del dibujo y una mayor calidad narrativa [20]. Se dio una situación curiosa: la editorial más tradicional y masiva del mercado también se sumó a la experimentación que afrontó la Editorial La Urraca. Sorpresivamente, fue la Editorial Columba, la que ininterrumpidamente se sostuvo en el mercado durante casi ochenta años [21], la que con su aggiornamiento sobresaltó al lector que hallaba en sus formas convencionales una cierta *educación sentimental*.

Un guionista de la editorial recuerda ese cambio: «De repente, de un día para otro, se efectuó una apertura a la experimentación, se contrataron grandes nombres y se pagaron fortunas, se republicaron trabajos de otros lados, se habló de drogas y hubo sexo explícito. Los tradicionales lectores del producto Columba, que eran miles, que recibían mes a mes una *dosis* siempre segura de aventura se encontraron con un ejemplar satinado y colorido, con todo el aparato de la vanguardia: grandes escorzos, personajes oscurísimos, escenarios alienígenos, saltos de continuidad, guiones crípticos, escenas fuertes, lenguaje explícito: todo lo que era *normal* para una historieta de vanguardia europea, pero que el gran público argentino no había conocido aún. Miles, miles de lectores huyeron despavoridos [...] cuando las ventas cayeron estrepitosamente, eligieron la siguiente peor estrategia: volver al estilo antiguo. Pero el público perdido ya no creía en ellos» [22].

Como conclusión, en noviembre de 1994 los editores dieron la fatídica noticia: «por tres meses no vamos a comprar más nada». Esos tres meses fueron para siempre. Tras ese drástico cambio lo que viene es una triste historia: una imprenta que se hace cargo de las repu-

blicaciones, decenas de autores en la calle, lectores desanimados y el cierre final en el 2000.

Puede aventurarse la hipótesis de que, además de la caída económica y la reducción de los tiempos de ocio que sufren los sectores populares en el nuevo escenario histórico, jugarán en esta retracción de la lectura otros factores para tener en cuenta. Las eclécticas y abundantes influencias de la industria cultural marcan las producciones de los nuevos historietistas. Profundos mestizajes cuestionaron las estructuras convencionales del lenguaje. Y puede estimarse que los lectores de la historieta tradicional no comulgaron con la imprevisibilidad de los relatos y la sofisticación de los géneros canónicos.

Desde las primeras rupturas de género y cuestionamiento formal del lenguaje en la década del sesenta, podemos rastrear una creciente tensión entre la popularización de la narrativa y su intelectualización y/o legitimación.

Ahora es posible advertir que la nueva historieta, que expresaba distintas formas de ironía o de reflexión sobre la historieta misma [23], no atrajo a los lectores populares «y los intelectuales las leían con regodeo, pero también con sospecha y algo de culpa. La pregunta era, aproximadamente: ¿estará bien abandonar así la linealidad y la fuerza del relato? Como si se creyera que un cierto pueblo lector –el de los abandonadores del relato dibujado, que estaban buscando el relato fuerte en otros soportes– necesitaba, sin saberlo, la continuidad de esa historieta que ya no leía, y que los intelectuales nunca habían soportado, más allá de las manifestaciones de su propio gusto y en contra de la disposición evidente de los nuevos guionistas y dibujantes» (Steimberg, 2000).

Mientras la vanguardia se adelanta a las estructuras del sentir de una época, y en su experimentación y praxis ensancha su abismo con el gran público, la historieta, inmersa en la cultura de masas, nos permite pensar en el valor diferencial de ciertas producciones de la industria cultural. La historieta nacional a partir de un determinado momento histórico cristaliza bajo la forma de una negociación constante entre la producción industrial masiva y las prácticas relativamente autónomas que supone el trabajo de tipo artesanal. Es decir: se transformó la organización interna del campo a partir de que la producción de historietas trazó un mapa en el que rutinas de producción serializada se cruzaron con prácticas artísticas autónomas.

El porqué las nuevas investigaciones de los autores que comenzaban a hacer de su oficio *un arte posible* y de sus productos *obras*, no provocaron adhesión popular es un tema que excede el panorama que ofrece estas páginas. No obstante, se puede aventurar que para aquellos lectores de revistas tradicionales no resultó asimilable el cambio de sus horizontes de expectativas. Para estos lectores, la narrativa sí tenía sus límites. La indagación plástica y la introducción de matices en los relatos en toda una tradición afianzada en el conflicto esquemático y en el carácter estereotipado de los personajes, no brindó resquicios para la convivencia *amable* de lo residual y lo emergente. De pronto, lo nuevo desplazó prepotentemente las cándidas aventuras. No se trata de hacer una celebración populista del registro de lo popular, pero sí de reubicar

Suplemento mayor de Humor
SUPERHUM®
Alejandro Dolina: Reparto de Sueños
Trillo-Altuna: Charlie Moon
Claire Bretecher: El Cordón Infernal
Enrique Breccia: Los Enigmas del PAMI
J.G. Ballard: Vida y Muerte de Dios
Año1 N°1 - $6.000
Vida y obra de ADOLFO CRUZ GAMARRA HITLER
Guión y dibujos: Alfredo Grondona White
... NACIÓ EN BURZACO, DE PADRES ARIOS Y BIGOTUDOS...
¡oí, oí! ¡PA DIJO SU PRIMERA PALABRA!
¡QUÉ AMOR! PERO, ¿QUÉ SIGNIFICA?
¡HEIL!
EN LA PRIMARIA FUÉ UN ALUMNO MUY REVOLTOSO Y LO MANDABAN MUY SEGUIDO A LA DIRECTORA.
¡QUE QUEDE BIEN EN CLARO QUE VOY A LA DIRECCIÓN PERO PARA OCUPARLA, EH!!
¡MOCOSO INSOLENTE. ESCRIBIENDO EN LAS PAREDES!
HEIL! JUDEN RAUS
DURANTE SU ADOLESCENCIA DESESTIMÓ LOS JUEGOS PROPIOS DE SU EDAD PARA DEDICARSE EN VEZ A LA LECTURA Y A FORTALECER SU CARÁCTER (PODRIDO).
-- VAMOS, ADOLFITO, NECESITAMOS UNO QUE JUEGUE AL ARCO!
¡VÁYANSE! ¿NO VEN QUE ESTOY OCUPADO?
EN LA COLUMBA SIRVIÓ EN LA CAFETERÍA DEL DETALLE Y SALIÓ EN LA PRIMERA BAJA PORQUE CEBABA UN MATE ABOMINABLE.
¡FUERA! ¡NO LO QUIERO VER MÁS POR AQUÍ! ¡EL CORRENTINO VA A SER EL NUEVO MATERO!
¡JEH!

Figura 5: *Superhum*® no. 1 de agosto de 1980.

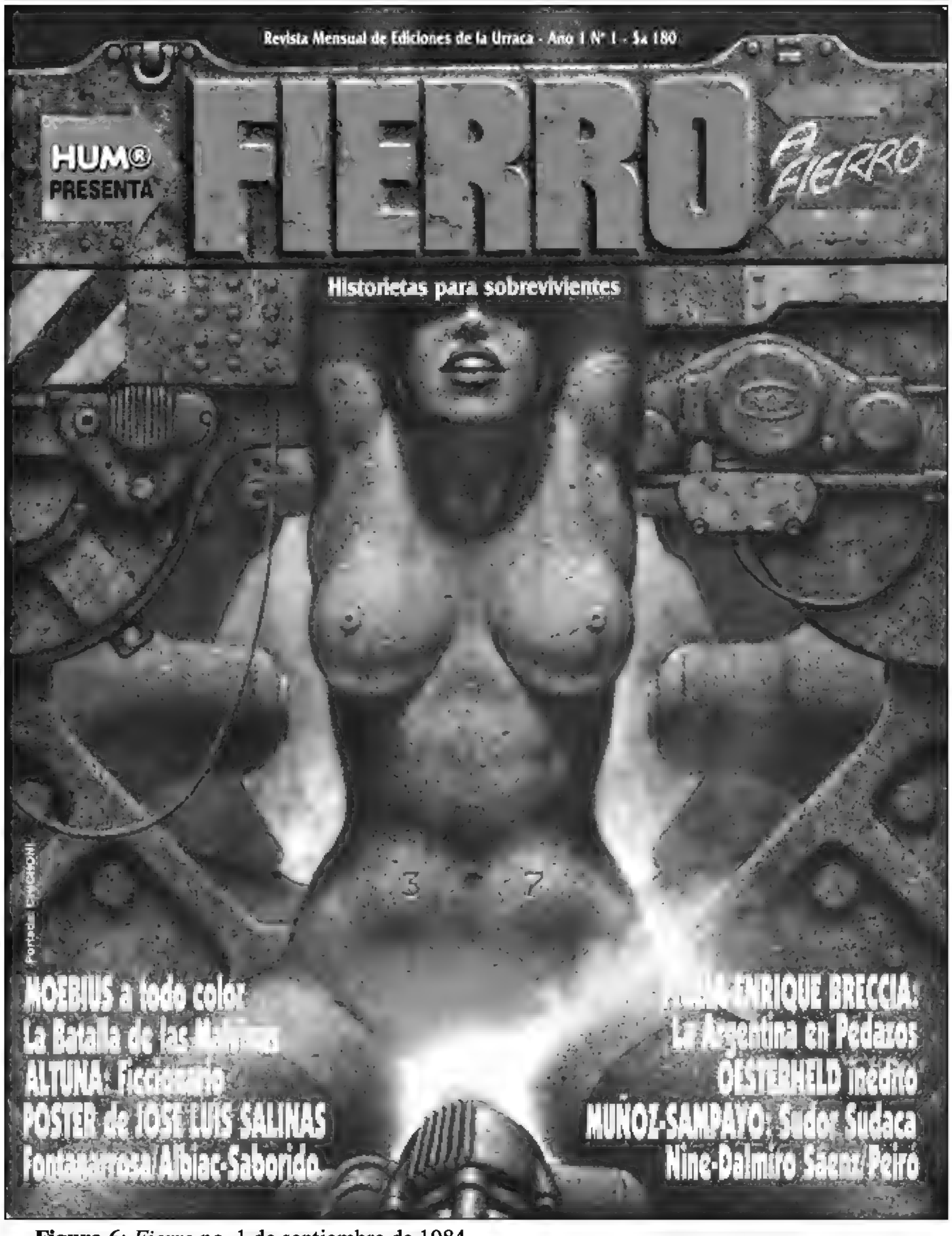


Figura 6: *Fierro* no. 1 de septiembre de 1984.

la experiencia en el contexto social y global en el que tuvo vigencia. En esa operación se observa que la estrategia de los editores y los autores de cambiar las *reglas del juego* con la estetización y complejización de la narrativa no tuvo en cuenta el gusto de los compradores de sus revistas. Un gusto que, además de demandar placer, hacía presente lo hegemónico en lo popular y daba

cuenta de las relaciones de poder inscriptas en las prácticas del consumo.

Tras el cierre en diciembre de 1992 de la revista *Fierro*, los autores tuvieron dos caminos posibles: encontrar nuevos canales de expresión fuera del medio (la especialización en artes afines como el cine, la ilustración, el diseño gráfico, etc.) o generar los mecanismos necesarios para la venta de sus trabajos en el exterior. Este último caso es el que gobierna la situación laboral de todos los historietistas profesionales en la actualidad. Si bien la exportación de historietas tiene en Argentina una tradición de larga data, marcada por la adaptabilidad de las obras a otros mercados, podríamos situar 1992, cierre de la revista *Fierro*, como el año que produjo un quiebre decisivo en el modo de trabajo de los guionistas y dibujantes. En este momento vieron truncada la última posibilidad de una sobrevivencia de la industria nacional. Finalmente, sería cuestión de tiempo para que toda la producción narrativa de los autores, se convirtieran en lujosas y bien pagas ediciones de exportación.

Pese a todos los intentos, hacia finales de la década los proyectos editoriales evidenciarán los síntomas de una crisis de la que no se repondrán en la década siguiente. Tanto la corriente de producción de *historieta de aventuras*, como la luego denominada *nueva historieta argentina*, que produjeron en el campo enfrentamientos de orden estilístico e ideológico, no escaparon a las transformaciones de la industria cultural, la segmentación de los mercados y las actuales prácticas de entretenimiento (*videogames*, televisión por cable, comunidades virtuales y otras propuestas posibilitadas por las nuevas tecnologías). Las experimentaciones propias de espacios como el *Subtemento Oxido* (1984-1992) tuvieron, avanzada la década, su manifestación más evidente en los denominados *fanzines*: *Comiqueando*, *Suélteme!*, *Oxido* de *Fierro*, *Lápiz Japonés*, entre otras publicaciones.

«Entre 1997 y 1998 cientos de revistas independientes y fanzines surgían en todo el país. En el concierto de razones, son tal vez las más destacables los bajos costos de imprenta a los que se podía acceder gracias a la convertibilidad, la llegada de las nuevas tecnologías al público en general, el uso ilegal de *software* tomado como una práctica completamente habitual y a la ya mentada desaparición de una industria formal. Todo tipo de revistas y fanzines, con todo tipo de ambiciones y objetivos, aparecían en las comiquerías, en los eventos, en la feria de libros del Parque Rivadavia» [24].

Si bien el análisis de este tipo de producción editorial excede la intención de este ensayo, cabe considerar que el fanzine, aun dentro de su precariedad gráfica, su irregularidad y su dificultad de ubicación fuera del circuito de aficionados y coleccionistas, posee la capacidad de fundar identidades asociativas y elaborar contenidos que en ciertas producciones pueden albergar creaciones paraculturales. Asimismo la práctica de la autoedición –característica constitutiva de un fanzine– responde a un tipo de producción tentativa de alternatividad que representa por lo menos una iniciativa de diferenciación respecto a las relaciones de producción dominante.

Subraya un dibujante que la producción nacional de historietas existe gra-

cias a «las revistas *under* que se bancaron estos años duros, durísimos, para la historieta argentina. Esos guionistas y dibujantes jóvenes, imprimiendo como pudieron, fotocopiando con dos monedas y saliendo a vender puerta a puerta, fueron quienes hicieron la resistencia, el trabajo *de barricada* para imaginar un futuro sin manga ni superhéroes importados» [25].

Esta ha sido la historia de la historieta de las últimas décadas en Argentina: una producción silenciosa –¿y anónima?– dependiente del dinamismo de la producción internacional y de los muchas veces caprichosos gustos de sus públicos y mercados. La prueba está en que la narrativa de la historieta argentina se ha cimentado teniendo como lector modelo a un lector extranjero [26]. La concentración de la comercialización de revistas en sectores sociales medios y altos es una característica del desarrollo del desplazamiento creciente del consumo hacia capas con mayor capital dinerario. Esta focalización socioeconómica, en la que juegan un papel fundamental las empresas anunciantes, ha implicado también una segmentación cultural en términos de géneros, temáticas, diseños gráficos, impresión, etc. No es un dato menor el hecho de que la pérdida de capacidad de gasto de los sectores populares tiene implicaciones directas en aspectos sociales culturales y educativos, en tanto se reduce la práctica de la lectura en amplios sectores de la población [27].

En el prólogo a su libro «Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un *arte menor*» Oscar Steimberg señala con acierto el estado general del campo de la historieta en Argentina en años de su relativo esplendor. Elijo esta cita esclarecedora: «La falta de equipamiento, la censura oficial o privada y la debilidad o torpeza de las industrias ligadas a los medios operan como trabas de la producción cinematográfica, discográfica o televisiva tanto como de la producción historietística; pero en este último caso queda, siempre, una salida extra para el material sin lectura local. Receptáculos de toda la cultura de los mass media, pero sin mayores posibilidades de innovación tecnológica, las historietas y el dibujo de humor pueden elaborarse en condiciones casi artesanales... y en todo caso, cuando no pueden aparecer en su lugar de origen, editarse en el exterior [28]. Pero mientras que para un grupo de autores cuyo material ya era publicado en otros mercados, la crisis local sólo significó la pérdida de uno de los destinos posibles [29], para otro grupo de productores, sin trayectoria internacional o sin agentes intermediarios que coloquen sus obras en editoriales extranjeras, el vacío de políticas de fomento y comercialización de sus productos, aparejó no sólo una inmediata imposibilidad de publicación sino una brutal y definitiva crisis profesional. Y a pesar de los auspicios, parece todavía improbable que una cultura construida sobre soportes analógicos pase a formar parte de los lenguajes digitales y multimediales.

El desplazamiento en la producción y en el consumo de historietas generó nuevos fenómenos culturales. Tendencias como el coleccionismo de historietas –clubes de trueque de ediciones agotadas y compra venta de materiales *raros*– y la organización de exposiciones (en distintas regiones del país se arman eventos en los que los autores ofrecen charlas, firman libros y exponen

planchas de originales) dan cuenta de un cambio sustancial.

Estas y otras transformaciones forman parte de la complejidad del campo y la flexibilidad del medio. Persistencias de un lenguaje de masas que, aún en tiempos de su silencio, intenta seguir diciéndonos algo.

Notas

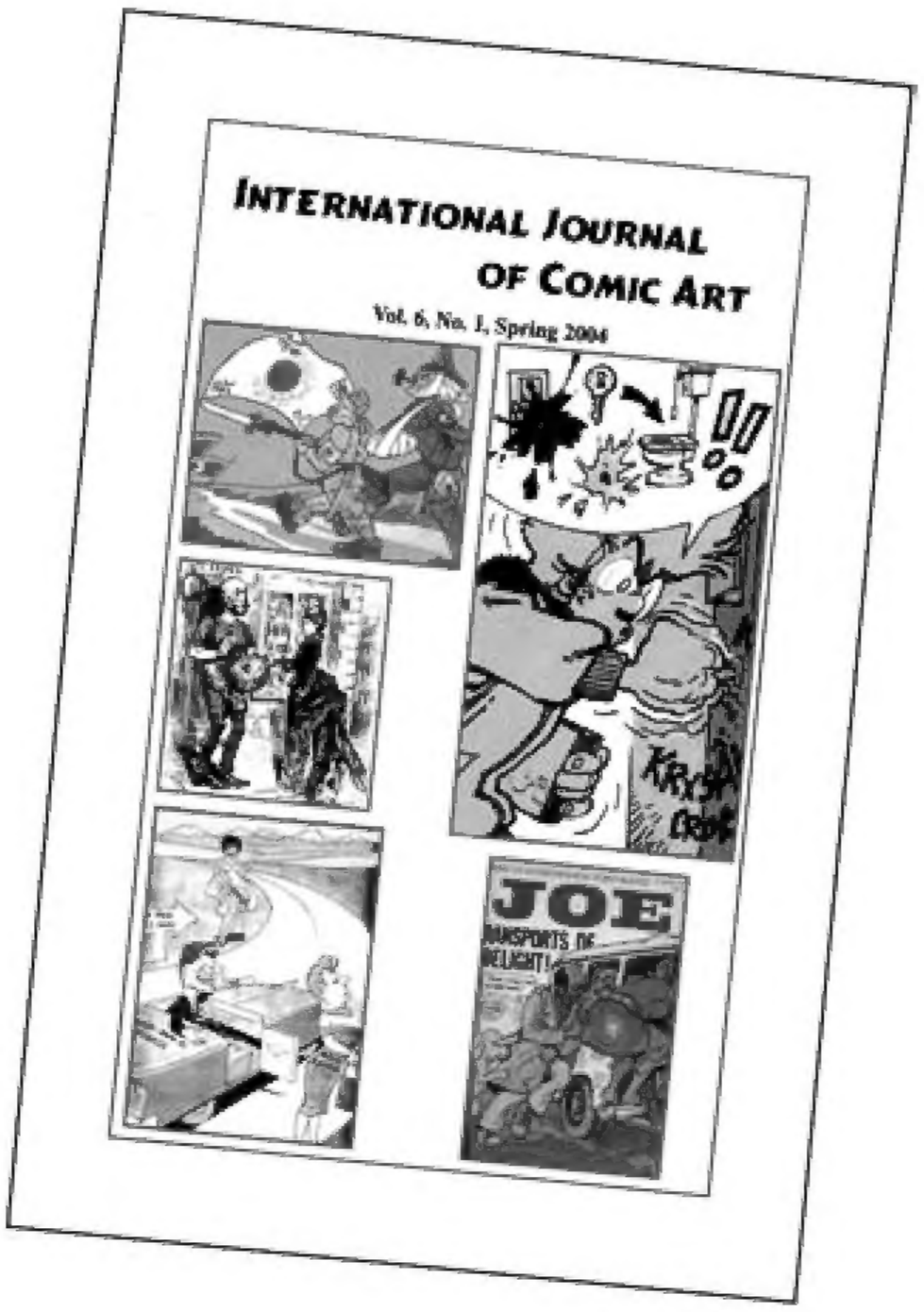
1. Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno: «La historieta y el humor argentinos: algunos datos para una historia», artículo escrito para la Bienal de Córdoba, 1979.
2. Al separarse de la Editorial Abril en donde se había iniciado como guionista, Oesterheld funda la Editorial Frontera que edita dos revistas *Hora Cero* y *Frontera*. Casi la totalidad de las historietas publicadas en las revistas llevan el guión de su editor.
3. Ya sabemos que la primera vez que nevó en la ciudad de Buenos Aires fue el 22 y 23 de junio de 1918. Y los lectores saben que la segunda, fue un día cualquiera del invierno del 1957, en las páginas de «El Eternauta». La nieve caída en una ciudad como Buenos Aires puede resultar un hecho inverosímil. Sin embargo, allí está Oesterheld para recordarnos que los hechos históricos son cíclicos y que una excepción (la nevada del 1918) siempre es más que la confirmación de una regla.
4. «En una entrevista Carlos Trillo subraya a propósito del hito que supuso Editorial Frontera y el contexto en el que estuvo implicada: El '57 marcó un gran cambio, una nueva fundación. El humor avanzó sobre los diarios, se incorporó como suplementos dominicales, ocupó espacios que nunca volvió a perder. Y la historieta tuvo el problema de los precios. Hacia 1960 o 1961 algunas grandes empresas de comics de Inglaterra hicieron ofertas imposibles de rechazar a los mejores dibujantes argentinos y eso debilitó a *Hora Cero* y *Frontera* y llevó a la Editorial Columba a masificar su producción disminuyendo la calidad de sus historias. A *Hora Cero* eso la mató. A Columba le produjo una larga primavera en las ventas (sobrepasando los 100 000 ejemplares de tirada su cinco revistas en circulación) porque, seguramente, se dirigía a un público menos preparado y al que no tenían ni la más remota intención de mejorar mostrándole cosas de mayor calidad» (Manuel Barrero, *Tebeosfera*, Publicación periódica electrónica sobre historieta, humor gráfico y otros medios y culturas, Cómic & cartón web site,. Sevilla, 2003.
5. Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno, *Op. cit.*, p. 172
6. Juan Sasturain, entrevista realizada por la autora.
7. Pablo de Santis, *Op. cit.*, p. 33.
8. Otro intento significativo de mediados de la década del setenta es la revista *Turay* (1974), un intento cooperativo apoyado por la Editorial Julio Korn que tiene una vida de sólo cuatro números. Y uno más: en 1975 salen los dos únicos números de *Sonoman*, una revista realizada y creada íntegramente por Osvaldo Viola (Oswal); pero la publicación no prospera en el tiempo.
9. La obra fue publicada en episodios en las revistas *Mengano* no. 5 (1974) y *Sancho* no. 1 y 2 (1975). Le siguieron otros cuatro en el libro «Breccia negro» (1978).
10. En los casos de obras que quebraron el silencio el relato se afianzó en recursos como las metonimias las metáforas y las alegorías.
11. Juan Sasturain, *Op. cit.*, 2003.
12. Alberto Pez, dibujante. Entrevista realizada por la autora.
13. Gustavo Schimpp: «*Fierro* (o como aprendí que las historietas servían para contar otras cosas)», revista *El Picasesos*, año 1, no. 2, Buenos Aires, 1999.
14. Es interesante la mirada que recoge Federico Reggiani sobre la publicación: «Los problemas de representación son centrales y ya en el editorial del número dos se hace referencia al riesgo de crear el género *Falcon ficción*: los *malos* no son los indios ni los mexicanos ni los japoneses de la historieta tradicional pero, por ahí, son siempre los milicos... Las referencias al *proceso* son explícitas (con distintos sistemas de representación, historietas como "La triple B", "Sudor sudaca", "La batalla de las Malvinas"), o mediadas por el uso de la historia (en especial la serie *La Argentina en pedazos*, adaptaciones de textos de la literatura argentina con presentaciones de Ricardo Piglia, que ofreció en el número uno la versión historietada del relato de Esteban Echeverría "El matadero"» (Federico Reggiani, revista *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, año 2, Buenos Aires, La Plata, marzo de 2003).
15. La primera época de *Fierro* se corresponde

con el período en el que Juan Sasturain se desempeñó como jefe de redacción (1984-1987). En la segunda etapa, con Marcelo Figueras en ese puesto, *Fierro* amplió su enfoque volcándose hacia la crítica literaria y cinematográfica. Una tercera etapa, estará signada por la dirección de Pablo de Santis.

16. Alfredo Scutti: «*Skorpio*. El mundo de la gran historieta». Catálogo de la Primera Bienal Internacional y Cuarta Bienal Argentina de Humor e Historieta. Municipalidad de Córdoba, 1979.
17. El caso paradigmático es «Mort Cinder», historieta dibujada por Alberto Breccia y guionada por Héctor Oesterheld. «Mort Cinder» apareció el 20 de julio de 1962, en el número 714 de la revista *Misterix*, de la hoy extinta Editorial Yago. Su publicación fue por entregas y en forma discontinua hasta el número 800, del 13 de marzo de 1964.
18. Sobre este punto se recomienda el trabajo de Oscar Steimberg publicado en Noé Jitrik (ed.): «Historia de la literatura argentina», vol. 11: «La narración gana la partida», Emecé Editores, Buenos Aires, 2000.
19. Sobre la historieta argentina de la década del ochenta no se pueden ignorar dos trabajos claves: Pablo de Santis: «Historieta y política en los 80», serie *La Argentina Ilustrada*, Letra Buena, Buenos Aires, 1992 y Carlos Scolari: «Historietas para sobrevivientes. Cómic y cultura de masas en los años 80», Colihue, Buenos Aires, 1999.
20. «El realismo, en la vida, consiste en que todo esté programado para la repetición: una oficina de 9 a 18, un plato de ravioles los domingos, un tren que va y otro que vuelve, una jubilación –un día– como premio. Y a contar palomas a la plaza. Y a morirse. No sin antes haber leído una buena cuota de historietas *realistas*» (Carlos Trillo: revista *Puertitas*, no. 2).
21. «Entre los eventos de los años 20 debemos anotar, la aparición de algunas revistas dedicadas en forma exclusiva al cultivo de la historieta: entre ellas, *Las Páginas de Columba*, fundada en 1922 por el dibujante y caricaturista Ramón Columba, y *El Tony*, iniciada por Columba en septiembre de 1928» (Rivera, *op. cit.*, p. 20.
22. Jorge Morhaim, entrevista realizada por la autora.
23. Los autores cuestionaban en sus narraciones las formas canónicas y los relatos dramáticos característicos del período anterior tanto a nivel del guión como en la configuración plástica y expresiva del dibujo.
24. Diego Agrimbau: «Sobrevivientes de la historieta: 1992-2002», revista *Tram(p)as de la Comunicación y la Cultura*, año 2, no. 11, Buenos Aires, La Plata, marzo de 2003. Diego Agrimbau actualmente es un joven profesional que trabaja para el mercado exterior de historietas. Fue miembro de la Asociación de Historietistas Independientes (AHÍ) y de la editorial independiente La Productora.
25. Ricardo Garijo, dibujante. Entrevista realizada por la autora.
26. Por ejemplo todas las historietas editadas en Récord, eran destinadas en primera instancia al mercado italiano. A este fenómeno podemos sumar que casi toda la producción de obras por autores claves como lo son Carlos Trillo, José Muñoz, Juan Giménez, Horario Altuna, Carlos Nine, Francisco Solano López, Alberto Breccia, Domingo Mandrafina, Enrique Alcatena, Eduardo Risso y muchos otros, ha sido realizada para diferentes países de gran importación de material argentino (Francia, Estados Unidos, Italia, España, Inglaterra).
27. El total de producción mensual estimada de historietas fue de menos de 270 mil ejemplares mensuales en 1991, frente a 1,3 millones semanales de cuarenta años atrás. Fuente: Octavio Getino: «Las industrias culturales en la Argentina», Colihue, Buenos Aires, 1995.
28. Oscar Steimberg, *Op. cit.*, p. 13.
29. Un importante circuito de compra y venta de obras argentinas se generó a partir del uso de internet como recurso de marketing para los autores que ofertan sus productos en el exterior. A través de una página web personal o más sencillamente, con el uso del correo electrónico para enviar *páginas de muestra*, los profesionales mantienen un diálogo casi diario con las más importantes casas editoras de historietas. He podido constatar en las entrevistas que todos los autores argentinos que editan en el exterior (y que gracias a las ventajas de cambio monetario peso-euro o peso-dólar pueden vivir de la venta de sus obras) utilizan esta tecnología como herramienta de trabajo. Cabe decir, que el método de inserción laboral actual, es completamente diferente al que tuvo lugar durante las décadas en la que la industria nacional de historietas tuvo su desarrollo y apogeo.

International Journal of Comic Art

El **International Journal of Comic Art** llena un vacío en el conocimiento de la cultura del comics. Aparece dos veces al año como una publicación consagrada a los aspectos históricos, prácticos y teóricos de la caricatura y los comics. Con el objetivo de publicar materiales ilustrativos el **Journal** aborda todo lo relacionado con el arte de los comics en el mundo, caricaturas, libros de comics, tiras, humor y caricaturas políticas, así como ilustraciones humorísticas.



Su edición incluye unas 300-350 páginas, con un promedio de 18 artículos y más de cien ilustraciones. Unos treinta países de todos los continentes han estado representados en sus artículos.

Adicionalmente **International Journal of Comic Art** refleja editoriales, libros y catálogos de exposiciones, ensayos bibliográficos, columnas de opinión, un portafolio de caricaturas de todo el mundo y entrevistas.

Suscripciones:
$40.00 USD para instituciones
$30.00 USD para suscripciones individuales
Haga su cheque pagadero a:
John A.Lent
669 Ferne Blvd.
Drexel Hill. PA 19026

Disponibles algunas ediciones anteriores.

http://home.earthlink.net/~comicsresearch/ijoca/

los primeros dieciséis números

1 **W. Vergueiro**: Desarrollo y perspectivas de la historieta infantil brasileña. Las incógnitas de un nuevo siglo ● **D. Rabanal**: Panorama de la historieta en Colombia ● **C. Blanco**: Cuadros ● **J. Montealegre**: Pepo, mucho más que un condorito ● **J. Montealegre**: El cóndor pasa ● **N. Buscaglia**: Comienza una historia

2 **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (1). Piel de papel. Los pepines en la educación sentimental del mexicano ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (1) ● **C. Blanco**: Salomón, un mutante perturbador ● **C. Federici**: Desventuras en el Páramo. Una visión personal(ista) del cómic en el Uruguay ● **M. Pérez**: La historieta y el cine de animación. Entrevista a Juan Padrón

3 **W. Vergueiro**: Historieta pornográfica brasileña. Una visión del erotismo en la cultura latinoamericana en las obras del artista Carlos Zéfiro ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (2). Fin de fiesta. Gloria y declive de una historieta tumultuaria ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (2) ● **C. Sanín**: Impresiones personales sobre el cómic colombiano ● **L. Falaschini**: Fuga de lápices ● **D. Mogno**: Casi cincuenta años con el pincel en mano. Charla con Eduardo Muñoz Bachs

4 **A. Merino**: Fantomas contra Disney ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (3). Globos globales: 1980-2000 ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (1) ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (1)

5 **P. Mejía**: El mito del superhéroe ● **R. Hernández**: Dispositivo didáctico para la formación de una cultura integral en la historieta cubana ● **W. Vergueiro**: Historieta brasileña actual y sus perspectivas ● **C. Gutiérrez**: Historieta chilena post dictadura. Renaciendo en la década del ochenta ● **Ó. Sierra**: La tardía evolución del arte de la historieta en Costa Rica ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (2)

6 **E. Priego**: Taller del Perro: por una historieta de autor ● **R. Peláez**: La onomatopeya - C. Díaz: La historieta en Chile (1) ● **M. Barrero**: Viñetas desarraigadas. La hégira de historietistas latinoamericanos a otros mercados: el caso de Argentina ● **W. Vergueiro**, **L. Ribeiro**: La novela gráfica como una opción sustentable para la industria de historietas de países en desarrollo. El caso del artista brasileño Lourenço Mutarelli ● **C. Carrizo**: Unhil, Unión de Historietistas e Ilustradores de Tucumán. La historia argentina en pedazos de historietas

7 **F. García**, **H. Ostuni**: El Eternauta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (2) ● **R. dos Santos**: Zé Carioca y la cultura brasileña

8 **R. Fornés**: Apuntes de un dibujante y una entrevista ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (2) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (3) ● **H. Cardoso**: La primera novela ilustrada mexicana. Rosa y Federico. Novela ilustrada contemporánea

9 **C. Díaz**: La historieta en Chile (4) - **W. Vergueiro**, **V. Bari**: Perfil de la lectora brasileña de historieta. Una investigación participativa - **M. Pérez**: ©Línea ¿Una experiencia válida y actual?

10 **Ó. Sierra**: Situación actual de la historieta en Costa Rica ● **M. Barrero**: Perú conquista los Estados Unidos. Pablo Marcos ● **F. García**, **H. Ostuni**: Vera historia del indio Patoruzú ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (1) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (5)

11 **F. García**, **H. Ostuni**: Tangos de historieta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (6) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (2) ● **D. Mogno**: Dibujando por la revolución. Charla con Virgilio Martínez Gaínza

12 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (1) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (3) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (7)

13 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (2) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (4) ● **A. Colmán**, **R. Goiriz**: Una mirada al humor gráfico y la historieta en Paraguay

14 **M. Barrero**: El origen de la historieta española en Cuba. Landaluze, pionero de un nuevo discurso iconográfico latinoamericano ● **H. Cardoso**: José María Villasana, precursor de la historieta mexicana ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (8)

15 **A. Ferreiro**, **F. García**, **H. Ostuni**, **L. Rosales**, **R. Van Rousselt**: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (1). De Códex a casa y de casa a Abril ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (9) ● **W. Vergueiro**: Las historietas en la educación popular en Brasil. Algunas producciones ● **V. Bari**: La resignificación de los conflictos civilizados en Holy Avenger

16 **W. Vergueiro**: Origen, desarrollo y tendencias de las historietas brasileñas ● **R. dos Santos**: La historieta de terror brasileña ● **S. Bibe**: Panorama del mangá producido en Brasil ● **E. Guazzelli**: La historieta en Rio Grande do Sul ● **G. Andraus**: Los fanzines de historietas en Brasil y su situación histórico social